

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**MONSTRUOSITÉ ET HUMANITÉ DANS *LE ROI
DES AULNES* DE MICHEL TOURNIER ET *LE
LIVRE DES NUITS* ET *NUIT-D'AMBRE* DE
SYLVIE GERMAIN**

Rodica Ioana Tudose

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Helena Carvalhão Buescu

Mestrado em Estudos Comparatistas

2014

Monstruosidade e humanidade em *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier e *Le Livre des Nuits* e *Nuit-D'Ambre* de Sylvie Germain

Palavras chave: *monstro, Guerra, humanidade, o Próximo, mito*

Michel Tournier e Sylvie Germain, dois dos mais aclamados escritores franceses contemporâneos, são frequentemente aproximados pela crítica literária, especialmente pelos temas abordados e, em particular, pelo recurso a motivos bíblicos, o que se pode explicar pelo facto de ambos os escritores terem recebido uma educação católica e feito estudos de filosofia.

Le Roi des Aulnes, *Le Livre des Nuits* e *Nuit-D'Ambre* são três dos seus romances mais conhecidos e apreciados, romances que conquistaram vários prémios literários. *Le Roi des Aulnes* conta a história de um mecânico de Paris, Abel Tiffauges, e segue o estranho destino da personagem desde o início da sua vida, enquanto aluno no colégio de Saint Christophe, até ao fim, altura em que se torna comandante duma escola nazi paramilitar, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial. *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre* contam, cronologicamente, a história da família Péniel, acompanhando-a desde a guerra franco-prussiana de 1870 até a guerra de descolonização na Argélia (1954-1962). Mais do que dois romances diferentes, os dois livros em questão serão sobretudo dois volumes do mesmo romance, razão pela qual este estudo se concentrou sobre os protagonistas dos dois livros: Victor-Flandrin, personagem principal do *Livre des Nuits*, e o seu neto, Charles-Victor, protagonista do *Nuit-D'Ambre*.

O contexto de guerra e os acontecimentos do século XX representam o quadro da acção romanesca dos três romances. Como o próprio Tournier nota, o século XX foi o século das grandes guerras e dos grandes monstros (como Hitler, Stalin ou Mao), referindo os

acontecimentos históricos como os conflitos que criaram esses monstros. Naturalmente, uma literatura inspirada nesses acontecimentos terá também a sua galeria de monstros.

Essa premissa torna pertinente a interpretação dos protagonistas destes livros enquanto monstros. Partindo de teorias sobre monstrosidade desenvolvidas por José Gil, Julia Kristeva ou Sigmund Freud, a primeira parte deste estudo tenta mostrar quais as características que tornam as três personagens monstruosas. Com nomes e apelidos que aludem, pelos "traços" que os aproximam da etimologia da palavra "monstro", ao seu carácter extraordinário, Abel Tiffauges, Victor-Flandrin e Charles-Victor são seres fora do comum, tanto do ponto de vista físico como do comportamental, dando mostras de crueldade e violência, tendências de dominação e mesmo aniquilação do próximo. Na sequência de um tabu - o incesto no caso de Victor-Flandrin; o crime, no caso de Abel Tiffauges e Charles-Victor -, os protagonistas serão rejeitados pela comunidade (inadaptados que são das normas sociais e culturais) sendo representados nos romances em meios fechados, à margem da restante sociedade.

Num ponto do estudo que se concentrará sobre teorias desenvolvidas por Susan Neiman e Hannah Arendt, analisar-se-á a evolução da monstrosidade nas personagens de acordo com o desenvolvimento do conflito exterior. A Segunda Guerra Mundial é decisiva para a transformação de Abel Tiffauges. É a altura em que se torna comandante duma escola nazi paramilitar, em que retira crianças dos seus pais e os fecha na escola, sacrificando-os sobre o altar da guerra e do nazismo - altura em que a sua natureza de ogre atinge o apogeu. No mesmo conflito se concretizará também o momento da desumanização de Victor-Flandrin que, assistindo ao massacre da sua família, perde a razão e o domínio da língua (atributos próprios do homem, possibilidade de humanidade), que nunca recuperará completamente. Charles-Victor, crescido num meio influenciado profundamente pelos horrores da guerra, atinge o seu apogeu monstruoso na traição e no crime do jovem Roselyn, crime cometido simbolicamente na mesma altura em que decorria a guerra na Argélia.

Se as manifestações de monstrosidade nos homens são facilmente identificáveis durante os períodos de guerra, muito poucas personagens na literatura serão completamente monstruosas, cometendo um mal puro e gratuito. A segunda parte deste estudo mostrará como se manifesta nos três protagonistas o conceito de plasticidade humana, conceito caracterizado pela oscilação entre os momentos ligados ao lado animal, instintivo, e aqueles que ligam o homem à humanidade. Esta secção apoiar-se-á em teorias humanistas de Ângela Fernandes e Emmanuel Lévinas.

Os lados "luminosos" das personagens estudadas, relacionados com a sua humanidade, podem ser adivinhados na inclinação artística das personagens, embora este factor não seja suficiente para falar da sua humanidade. Os momentos em que expressam humanidade estarão relacionados, sobretudo, com a relação que mantêm com o próximo. Isto é, apesar dos acessos de violência que o caracterizam, Victor-Flandrin dará constantemente mostras da sua humanidade, através do contacto com os seus filhos e mulheres. Para as suas mulheres (marcadas, como as personagens estudadas, pela condição solitária e pela exclusão social), o homem terá manifestações de amor, tolerância, aceitação e solidariedade - sentimentos próprios do ser humano. Por isso, contrariamente a Abel Tiffauges e Charles-Victor, Victor-Flandrin não poderá ser considerado um monstro moral. Tiffauges e Charles-Victor inscrever-se-ão nessa categoria, na medida em que ambos procuram a dominação do outro (como Tiffauges, que serve o regime nazi), ou a destruição do próximo (como Charles-Victor, que comete um crime na tentativa de se salvar). Nestes casos, a única salvação vem do encontro com o outro, o próximo, no sentido que Emmanuel Lévinas dá ao conceito: o outro que nos chama e que exige a nossa responsabilidade, forma que coincidirá com o amor do próximo. Nesta resposta face ao outro, o homem define-se enquanto ser humano.

Se, para Victor-Flandrin, será sobretudo a consciência do outro a preservar a sua humanidade ao longo dos romances (ainda que seja atravessada por momentos de obscuridade

e violência), no caso de Abel Tiffauges e Charles-Victor, será o encontro redentor com o outro - respectivamente Ephraïm e Cendres -, a desencadear a transformação das personagens, ou a sua humanização. Se a evolução do comportamento monstruoso das duas personagens acompanha a evolução das guerras e da violência externa, esses encontros (redenção) acontecerão para lá do período das guerras - quando a transformação positiva se torna possível.

A transformação das personagens é anunciada nos romances pelo recurso a mitos e referências intertextuais, que reforçam a carga ambivalente das personagens e a ideia da plasticidade do homem, o entrelaçamento entre os seus momentos luminosos e as obscuridades da alma. Assim, Tournier deixa a sua personagem oscilar entre Erlkönig e San Cristóvão, colocando o seu romance sob o conceito de “phoria”, que o autor inventa, referindo a acção de transportar uma criança nos ombros. Quanto a Germain, como a autora confessou em varias entrevistas, ambos os seus livros se encontram sob a imagem bíblica da luta de Jacob com a anjo, que dá forma à sua narração.

A banalidade da condição das personagens retratadas - Tiffauges é um simples mecânico, Victor-Flandrin um pai de família e Charles-Victor um estudante de filosofia - não impedirá o seu destino trágico, ou a sua transformação em criminosos (casos de Tiffauges e Charles-Victor). É o facto de as personagens desempenharem tarefas banais que fará pensar no monstro como alguém próximo de nós (ou talvez alguém em nós mesmos), como algo ou alguém que poderá ser desencadeado por um contexto de guerra. Os três romances podem assim ser interpretados como um apelo à vigilância, uma advertência para o leitor demasiado confiante na sua natureza humana, na razão. Mas, como os livros acabam num tom optimista, com a recuperação da humanidade perdida, podem também ser lidos como uma guia para a manutenção da humanidade, para o domínio das obscuridades da alma, garantidos através da solidariedade e da assunção de responsabilidade para com o próximo.

Monstrosity and humanity in *Le Roi des Aulnes* by Michel Tournier and *Le Livre des Nuits* and *Nuit-D'Ambre* by Sylvie Germain

Key words: *monster, war, humanity, the Other, myth*

Le Roi des Aulnes, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-D'Ambre* have as a background for their narrative the great wars of the twentieth century, historical period that shaped a wide range of monsters. It is therefore relevant to analyse Abel Tiffauges, the protagonist of Tournier's novel, Victor-Flandrin and Charles-Victor, the main characters of Germain's books, from the perspective of the monster. Bearers of significant names and surnames, the characters make proof of behavioural peculiarities and particular appearance, which are characteristics of a monster, according to theories on monstrosity developed by José Gil, Julia Kristeva, and Sigmund Freud. Moreover, there is a tight connection between the progress of their monstrosity and the development of exterior violence, statement based on theory by Susan Neiman and Hannah Arendt.

However, human nature is characterized by plasticity and the human being is the product of the oscillation between the instinctive, animal side and the human side. This ambivalence characterizes as well the three main characters that cannot be perceived exclusively from a monstrous perspective. The second part of this thesis analyses the aspects related to the humanity of the characters that trigger their positive transformation, focusing on the relationship of the protagonists with the Other fellow-man, as theorized by Ângela Fernandes and Emmanuel Lévinas. With the help of myths and intertextuality, both authors guide their characters from the monstrous side to the human one, closing the novels on a serene note, but providing the reader, too confident in the human nature, with a warning and an appeal for vigilance, regarding the monstrous side that can easily emerge in times of exterior violence.

Table de matières

Introduction	8
1. Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor – visages de la monstruosité.....	13
1.1 « Monstrum » – présager ou montrer ?.....	14
1.2 Étrangeté et singularité	17
1.2.1 Onomastique particulière	17
1.2.2 Traits extraordinaires	20
1.2.3 Hybridité animale.....	27
1.3 Progression de la monstruosité	32
2. Abel Tiffauges, Victor-Flandrin, Charles-Victor – visages de l'humanité.....	45
2.1 L'esprit artistique	46
2.1.1 Le pouvoir des images	47
2.1.2 Le pouvoir des mots.....	49
2.2 La découverte de l'Autre.....	53
2.2.1 Visage et regard	54
2.2.2 L'Autre enfant	63
2.3 Intertextualité et réécriture des mythes.....	69
2.3.1 Dangers du mythe	70
2.3.2 Les mythes, l'intertextualité et la transformation positive.....	74
Conclusion.....	87
Bibliographie	92

Introduction

Michel Tournier et Sylvie Germain sont deux des plus importants écrivains français contemporains, reconnus sur le plan national et international, ayant reçu pour leurs œuvres de nombreux prix littéraires. Les écrits des deux auteurs ont été souvent rapprochés par la critique littéraire, surtout en ce qui concerne les sujets abordés et, en particulier, l'utilisation des motifs bibliques, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que les deux écrivains ont reçu une éducation chrétienne et ont été élevés dans des familles catholiques, mais aussi par leur formation en philosophie.

Ce mémoire se concentrera sur trois de leurs romans les plus connus et appréciés, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier et *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain. *Le Roi des Aulnes* a été publié en 1970 et a reçu le prix Goncourt la même année. Le roman raconte, d'une manière réaliste, l'histoire du mécanicien parisien, Abel Tiffauges, dont on suit l'étrange destin, de son passage au pensionnat Saint Christophe, enfant, à la Deuxième Guerre Mondiale. Les aventures de Tiffauges adulte suivent le cours de l'histoire qui influence le destin du héros : la déclaration de guerre en 1939, la débâcle de l'armée française en juin 1940, la défaite de l'armée allemande en janvier 1945. Abel Tiffauges part sur le front en 1939 du côté français, mais, selon son journal, il entre en Allemagne le 24 juin 1940 en tant que prisonnier de guerre. Le roman décrit le camp de prisonniers français de Prusse Orientale, la réserve de chasse de Rominten appartenant au dirigeant nazi Göring, la vie dans la napola nazie de Kaltenborn, l'école paramilitaire qui formait les jeunes SS. Le dernier chapitre décrit les derniers combats d'octobre 1944 contre la ville de Goldap, voisine de Kaltenborn, jusqu'à la nouvelle offensive russe en hiver 1945. L'histoire finit en mars 1945, quand la forteresse tombe aux mains des soldats russes (Bouloumié 1988, 19).

Comme celui de Tournier, les premiers deux romans de Sylvie Germain ont comme point de départ les événements de l'histoire contemporaine, le passé récent et la mémoire collective. *Le Livre des Nuits*, récompensé par six prix littéraires l'année de sa parution en 1985 et *Nuit-d'Ambre*, sa continuation, publié en 1987, racontent, en faisant appel à l'imaginaire et au fantastique, l'histoire de la famille Péniel, dans laquelle les personnages passent d'un siècle à l'autre, leur destin étant ponctué par la guerre franco-prussienne de 1870, la Première Guerre Mondiale de 1914-1918, la Deuxième Guerre Mondiale de 1939-1945 et la guerre d'Algérie de 1954-1962. L'action de ces romans est située dans la région des Ardennes, un choix également lié aux guerres. Les Ardennes sont une région frontalière, touchée souvent par la guerre dès le commencement des hostilités. « Ce doit être terrible d'être au premières portes des guerres. En dehors de grandes guerres, ces petits hameaux perdus, qui s'en soucie ? Ils sont en dehors de l'histoire » (Tison 1991, 64).

Ces deux premiers livres de Germain ne devaient au départ faire qu'un : seul *Nuit-d'Ambre* était prévu, qui aurait dû traiter du problème de la guerre en Algérie et de la torture. Mais, comme l'auteur confesse dans *Le Magazine littéraire*, « j'ai voulu donner une généalogie à ce personnage, Nuit-d'Ambre, et quand j'ai voulu l'écrire, cette généalogie qui aurait dû faire une quinzaine de pages, est devenue une livre à part entière, *Le Livre des Nuits*, et c'est allé très loin dans le temps puisque je suis allée jusqu'à la guerre de 70 » (Idem). Comme beaucoup de personnages du *Livre des Nuits* se retrouvent en *Nuit-d'Ambre* et comme la généalogie est un aspect essentiel de l'évolution du protagoniste du deuxième roman, nous avons considéré important de ne pas limiter l'étude de l'œuvre germainienne à la seule analyse du personnage Charles-Victor dit Nuit-d'Ambre, mais d'intégrer aussi à notre étude le protagoniste du *Livre des Nuits*, Victor-Flandrin dit Nuit-d'Or, grand-père de Charles-Victor.

Le contexte de guerre et les événements historiques du XXe siècle représentent le cadre dans lequel évoluent les protagonistes des trois romans. En analysant le concept du mal

et le liant à la guerre, Neiman (2002, 251) remarque que les guerres, à partir de Verdun et culminant avec la Deuxième Guerre Mondiale, ont été dévastatrices surtout parce qu'elles ont détruit la confiance illimitée que l'homme avait en lui-même et parce qu'elles ont montré une face de la nature humaine que l'on espérait ne jamais voir. En faisant des observations relativement à la nature humaine et l'humanité, Sylvie Germain remarque, dans son entretien du 25 novembre 2006, avec Emmanuelle Dancourt, pour l'émission de KTOTV, *Les visages inattendus des personnalités*, que « par moments, nous accédons à notre humanité, mais la plupart du temps nous sommes tellement esclaves de ce qui fait partie de notre *moi* biologique ou cosmique ou animal ».

La guerre fait que les moments d'humanité se réduisent et que le côté monstrueux, dominé par des instincts et des pulsions, émerge, rendant possible l'impossible. Le XXe siècle, qui est le contexte des trois romans, est le siècle de la guerre et des grands monstres, le siècle des ogres comme Hitler, Staline, Mao, « ces dévorateurs de jeunesse, car il leur fallait de la jeunesse pour faire leur métier d'ogres », ainsi que l'affirme Tournier dans l'entretien avec Bernard Pivot, le 9 septembre 2005, pour l'émission *Grands entretiens*. Comment une littérature inspirée des événements historiques du XXe siècle pourrait-elle donc ne pas être peuplée de monstres ?

Cette monstruosité, qui surgit et qui s'épanouit dans les moments de guerre et de violence, fera le sujet d'une analyse détaillée dans la première partie de cette étude, qui se concentrera sur le côté monstrueux d'Abel Tiffauges, de Victor-Flandrin et de Charles-Victor et sur l'amplification de leur obscurité morale, qui suit le cours de la guerre. On tâchera ainsi de définir ce que pourrait être la figure du monstre, à travers les travaux de José Gil, Isabelle Jouteur, Julia Kristeva et Sigmund Freud. En partant de l'étymologie du mot, nous verrons dans quelle mesure les personnages de Sylvie Germain et Michel Tournier partagent un certain nombre de ces traits définitoires de la monstruosité. Nous nous demanderons

également quelles sont les relations entre l'évolution des personnages et le développement du contexte extérieur, en faisant référence à l'essai de Susan Neiman, *Evil in Modern Thought*.

Pour autant, si les auteurs semblent s'attacher à doter leurs personnages d'un certain nombre de caractéristiques monstrueuses, les situent-ils complètement en dehors de l'humanité ? Si Germain et Tournier paraissent définir la trajectoire de leurs personnages comme une chute éternelle, leur offrent-ils des possibilités de rédemption ?

Neiman (2002, 278) remarque que « literature gives us surprisingly few examples of pure and radical evil ». De plus, dans l'entretien de Sylvie Germain, mentionné précédemment, elle ajoute que « l'homme n'est pas achevé. La plupart d'entre nous, nous sommes encore en capacité de devenir des hommes et nous ne sommes pas des hommes. Nous avons des moments d'humanité au cours de notre vie ».

La seconde partie de ce mémoire tentera de montrer comment les personnages des trois romans font preuve de cette plasticité qui caractérise la nature humaine et qui fait que les moments d'humanité s'entremêlent aux obscurités de l'âme. Quelles sont les caractéristiques qui peuvent être associées au côté humain des personnages ? Peut-on distinguer des moments décisifs qui déclenchent une transformation morale positive des protagonistes ? Afin de réfléchir sur la notion d'humanité, nous partirons de la théorie sur l'humanité développée par Ângela Fernandes dans *A Ideia de Humanidade na Literatura do Início do Século XX*. Nous nous appuierons également sur les travaux sur l'humanité et l'altérité, thèmes centraux dans l'œuvre du philosophe Emmanuel Lévinas. La pensée de Germain, qui a écrit sa thèse de doctorat sur le thème du visage et du regard, sous la direction du grand philosophe, est directement influencée par la philosophie lévinassienne. Nous tenterons ainsi voir comment cette philosophie de l'altérité se retrouve dans les œuvres germainiennes, mais aussi comment elle peut être appliquée au roman de Tournier. Cette deuxième partie questionnera également la présence des mythes et de l'intertextualité dans les trois romans et son importance, afin de

réfléchir à leurs caractéristiques liées à l'humanité. Tournier introduit le concept de *phorie* et laisse son personnage osciller entre la figure de Saint Christophe et celle du Roi des Aulnes. Germain confesse, dans un entretien avec Alain Nicolas en 1996, que l'image initiale qui a donné lieu à ses deux premiers romans, car les deux se trouvent sous le signe de la même image, est l'épisode de l'Ancien Testament de la lutte du Jacob avec l'ange. Nous tenterons ainsi de montrer comment les mythes et les références intertextuelles contribuent à la création de la plasticité des personnages, qui oscillent entre noirceurs de l'âme et moments d'humanité.

1. Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor – visages de la monstruosité

Qu'est-ce qu'un monstre ? Les monstres sont les êtres qui nous inquiètent, qui provoquent en nous le vertige, qui contredisent nos certitudes les plus solides. Les monstres existent non seulement pour nous montrer ce que l'on n'est pas, mais aussi ce que l'on pourrait être. Le face-à-face avec l'anormalité remet en cause la normalité de notre monde qui se révèle plus fragile qu'il n'en avait l'air. Depuis les êtres hybrides issus de l'imagination des Anciens et jusqu'à aujourd'hui, le monstre a toujours renvoyé à une faille dans la création, un désordre dans la nature, une menace pour l'harmonie de l'univers (Humières 2013, 37). Mais, c'est par rapport à la déformation représentée par le monstre que l'homme se définit en tant qu'humain. Les monstres sont donc absolument nécessaires pour que l'homme puisse continuer à se croire homme.

Sous l'influence de la psychanalyse le monstre ne révèle plus seulement du domaine de l'imaginaire, mais il concrétise également l'inconnu caché à l'intérieur de l'homme. Ainsi, Jouteur (2009, 105) souligne que « le monstre est cette partie de l'homme faite de pulsions et de démons, qu'il s'agit d'endiguer. Quand la monstruosité est morale, l'homme perd son humanité ». Dans un contexte belliqueux, les pulsions et les démons font surface facilement, rendant possible l'impossible, montrant une face de la nature humaine qui aurait dû rester caché.

Cette partie divisée en trois sous-chapitres se concentrera sur l'idée de monstruosité et sur les formes qu'elle prend dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier et chez dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain, romans dont l'action est située dans le 20^{ème} siècle, sur un fond de guerre et de violence, qui favorise l'émergence de la monstruosité morale, rendant ainsi pertinente l'analyse du côté monstrueux des personnages. Je commencerai par une analyse de l'étymologie du mot « monstre » et j'étudierai en quoi les

protagonistes peuvent être considérés comme tel. Ensuite, je tenterai montrer les traits qui les rendent singuliers, étranges, les particularités qui font d'eux des êtres hors du commun. Finalement, le dernier sous-chapitre de cette partie suivra l'évolution maligne des personnages qui s'accorde avec la progression de la violence et le développement des guerres et des atrocités.

1.1 « Monstrum » – présager ou montrer ?

Examinons d'abord l'étymologie du mot « monstre ». Certains chercheurs le font remonter au latin « monstrare » et de traduire ce verbe par « montrer », « indiquer ». Mais selon Gil (1994, 77), le latin « monstrare » signifie moins « montrer un objet » qu'« enseigner un certain comportement ou la voie à suivre ».

L'étymologie de « monstrum » est liée au sens de « moneo », qui signifie « avertir », « porter l'attention sur ». « Monstrum » doit alors être compris comme « conseil », « avertissement » provenant des dieux, car les dieux s'expriment à travers des signes qui troublent la compréhension humaine. Ainsi, son sens premier est de « prodige qui avertit de la volonté divine ». Cela n'est pas sans évoquer la naissance de Victor-Flandrin Nuit-d'Or lorsque Vitalie, en regardant son petit-fils, plus gros que les autres nouveau-nés, songe que sa taille « présageait bien de malheurs et des vicissitudes, mais peut-être aussi, se dit-elle, de grandes joies » (Germain, 1985, 52).

Quant à Tiffauges, il se décrit lui-même comme monstre féérique, un ogre. Il a des pouvoirs visionnaires et son œil fatidique lui permet, comme les mages, de pressentir l'avenir. Tournier (1977, 118) définit l'ogre comme « mage et prédateur », soulignant que « la magie de Tiffauges réside dans la connivence à laquelle il croit entre son destin personnel et le cours de l'histoire, ou plus exactement dans les preuves de cette connivence que lui apportent les faits ». Son œil fatidique lui permet de pressentir le futur et « [le] distingue entre tous » (Tournier 1970, 103). L'ogre-mage a donc le pouvoir prophétique de déchiffrer les signes. Il

vit « environné de signes et d'éclairs », constamment sollicité par des coïncidences qui sont des « rappels à l'ordre » (Tournier 1970, 238). Ainsi, les premières deux cents pages des *Écrits sinistres* de Tiffauges ne feraient qu'annoncer les événements ultérieurs.

Jouteur (2009, 31) analyse le sens d'avertissement, de prodige annonçant la volonté divine et conclut que, par extension, le terme « monstrum » désigne tout ce qui possède un caractère extra-naturel, d'où les monstres, les monstruosités, le comportement monstrueux, avec les sens dérivés d'actes ou d'êtres criminels. « Le *monstrum* latin est aussi cette chose qui sort de l'ordinaire et qui montre de la part des dieux la voie à suivre. Les historiens et la littérature oraculaire témoignent de la peur qu'éveillent ces indésirables, vecteurs d'une souillure que les exclut rituellement de la cité par des procédures d'exposition » (Ibid., 32). Mais l'acte d'exposer est lié de près à celui de regarder et de montrer. Les monstres sont hors du commun et c'est pour ça qu'on les regarde avec de l'admiration ou de l'épouvante en les montrant aux autres. Comme Gil (1994, 78) le souligne, c'est un comportement commun parmi les hommes de montrer aux autres ce qu'ils ont vu de rare, d'extravagant ou de surprenant.

On peut rapprocher ces réflexions du début du roman de Tournier, où Abel Tiffauges se définit comme monstre, expliquant que :

l'étymologie réserve déjà une surprise un peu effrayante : *monstre* vient de *montrer*. Le monstre est ce que l'on montre – du doigt, dans les fêtes foraines, etc. Et donc plus un être est monstrueux, plus il doit être exhibé. Voilà qui me fait dresser le poil, à moi qui ne peux vivre que dans l'obscurité et qui suis convaincu que la foule de mes semblables ne me laisse vivre qu'en vertu d'un malentendu, parce qu'elle m'ignore.» (Tournier 1970, 14)

En avançant dans la lecture du roman, un épisode attire l'attention : Abel se souvient du moment où, âgé de vingt ans, il s'est présenté au conseil de révision. Le garde-champêtre qui dirigeait les opérations a confisqué les lunettes du jeune homme qui souffrait d'une myopie galopante et l'a poussé nu et aveugle dans la « salle d'honneur » de la mairie. « Ma

survenue releva des rires de hobereaux parmi les notables de Gournay qui siégeaient en brochette derrière le bureau. [...] Le médecin du cru prononça un mot savant qui relança l'hilarité générale parce que tout le monde y entendit une obscénité particulièrement corsée : microgénitomorphe » (Ibid. 109-110). L'image du jeune homme, mesurant un mètre quatre-vingt-onze et pesant soixante-huit kilos, nu et presque aveugle en face de plusieurs notables de la mairie, évoque en quelque sorte l'image d'un monstre dans une fête foraine, où les gens se rassemblent pour le regarder et pour se montrer réciproquement l'être qui se trouve exposé devant eux.

Quant à Victor-Flandrin, il attire le regard des gens au moment où il sort sur le seuil de sa maison de la Ferme-Haute portant sur ses épaules la peau de loup pour affronter la foule qui voulait enlever l'animal mort, ami de Victor-Flandrin, et jeter sa dépouille aux chiens.

Tous les hommes du hameau étaient là, certains mêmes étaient accompagnés de leurs femmes [et] alors que la nuit était depuis longtemps tombée, un grand vacarme se fit soudain entendre sur la route montant à la Ferme-Haute. C'était un fracas de casseroles, pots et marmites entrechoqués les uns contre les autres, de cris d'hommes et de femmes entrecoupés de chants discordants, de trépignement et de rires mauvais. (Germain 1985, 88-89)

L'image de l'homme debout sur le seuil de sa maison, défiant la foule qui trépignait, jetait ses poings vers lui ou essayait de s'élancer, en l'accusant d'être un étranger ou un garou, rappelle de nouveau un des moments où une collectivité rejette un être qui est différent, qui ne lui appartient pas, un monstre, ayant peur qu'il ne soit de mauvais augure. De nouveau, il s'agit d'une confrontation où le regard ne peut pas être évité. Cette épisode n'implique pas d'hilarité foraine devant le discordant et le disproportionné, comme chez Tournier, mais une sorte de révolte contre autrui, qui est hors du commun et qui, pour cela, provoque la peur autour de soi.

1.2 Étrangeté et singularité

Selon l'étymologie, le monstre vient donc pour avertir et provoquer l'anxiété des hommes, mais comme nous l'avons déjà remarqué, « malgré son étymologie, le monstre montre » (Gil 1994, 82). En le regardant avec insistance, on est fasciné, même paralysé parce que le monstre révèle quelque chose d'inconnu. Il diffère de la norme puisqu'il fait surgir quelque chose de déformé, provenant de l'« intérieur », une sorte d'obscénité organique qu'il montre sans se soucier du regard de l'autre (Ibid., 83). Par extension, le monstre se définit comme tout ce qui est hors de l'ordinaire, tout ce qui est extraordinaire du point de vue physique, psychique ou moral.

1.2.1 Onomastique particulière

Les trois personnages, Abel Tiffauges, Victor-Flandrin dit Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et Charles-Victor dit Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu entrent dans ce paradigme et leur singularité est suggérée dès le début, à travers leur noms. Les noms des trois protagonistes condensent leur essence et présagent leur évolution dans les romans. En explorant le sens de leurs noms, on parvient à mieux comprendre leur développement et leurs actions. Par exemple, Tiffauges est le nom d'un des châteaux de Gilles de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc et tueur d'enfants, ce qui insinue qu'au moins potentiellement, le personnage Tiffauges s'approche, comme de Rais, de la typologie de l'ogre (Petit 1986, 234). Si ce nom sinistre vient du Moyen Âge, la source du prénom Abel se retrouve dans l'Ancien Testament. Tiffauges lit dans ce nom la prédestination à une injuste persécution de la part des sédentaires, descendants de Caïn, pour le fait qu'il est destiné à une vie nomade, comme l'Abel biblique (Tournier 1970, 56-57). L'ambivalence de l'ogre du *Roi des Aulnes* apparaît donc dès le début, inscrite dans le dualisme de son nom et de son prénom, qui suggèrent à la fois la victime et le meurtrier et l'oscillation du personnage entre la bonne « phorie » et la mauvaise « phorie ». La *phorie*, ce mot que l'auteur invente et qui provient du grec *phoreo* qui signifie *porter*, représente, selon

Tournier-même, le sujet principal de son roman, se référant à l'obsession de Tiffauges de porter un enfant sur ses épaules, obsession qui le mènera jusqu'à son apogée d'ogre, en tant que commandant à Kaltenborn, moment où même son nom se germanise. Le fanatique nazi Blättchen l'appelle Tiefauge qui signifie « l'œil profond, l'œil enfoncé dans l'orbite » (Tournier 1970, 406), désignant l'homme à l'œil divinatoire. Ou bien il l'appelle aussi Triefauge, « l'œil malade, larmoyant, chassieux » (Ibid., 407), l'envers du premier pouvoir.

Quant à l'importance des noms dans l'œuvre de Sylvie Germain, Rullier - Theuret (2011, 66) signale que « nommer n'est pas un acte anodin mais presque démiurgique ». De plus, elle souligne que le travail onomastique chez Sylvie Germain « s'inscrit dans la recherche d'un langage authentique capable de désigner l'être, non d'une manière abstraite ou réaliste, mais concrète et ontologique : le nom propre est d'abord un nom approprié, conformément à l'étymologie de *nomen proprium*, le nom authentique, celui qui nomme vraiment » (Ibid., 71). Dans les deux romans de Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, les noms paraissent résonner avec les êtres, résumant le destin de ceux qui les portent.

Dès le début du *Livre des Nuits*, on apprend que la famille s'appelle « Pénuel », ce qui fait penser au nom de « Pénuel », nom donné par Jacob à l'endroit de sa lutte avec l'ange car il a vu Dieu face à face et il a eu la vie sauve (Piguet 2003, 136). Choissant ce nom de famille, Germain inscrit la lutte de Jacob dans la vie de ses personnages et annonce également l'épisode de la fin de *Nuit-d'Ambre*, au cours duquel Charles-Victor, après sa lutte avec l'ange, trouve le salut.

Mais dans le cas de Sylvie Germain, les surnoms jouent un rôle encore plus important que les noms, parce que ce sont eux qui caractérisent leurs porteurs. Les surnoms « servent à organiser la réalité contingente [...], à rassembler des traits qui se révèlent progressivement,

liés à l'histoire du personnage, ils opèrent à la fois une catégorisation et une partition » (Rullier - Theuret 2011, 72).

Comme dans le cas d'Abel Tiffauges, dont la nature ambivalente de bourreau et de victime est suggérée, dès le début, par son nom et prénom, on remarque la même tendance dans les surnoms des personnages germaniens. Victor-Flandrin est surnommé Nuit-d'Or et Charles-Victor, Nuit-d'Ambre. La « nuit » de leurs surnoms indique le côté obscur des personnages, car, selon Bonte (2003, 48), la nuit est le temps de toutes les obscurités et de l'effroi, le temps de la malédiction et de la mort, qui chemine au long de l'œuvre de Sylvie Germain. Les nuits germaniennes présentent l'horreur de la vie et « chaque nuit s'achève par de nouvelles déchirures, dans un monde sans Dieu, ou un monde où Dieu se cache et se tait » (Ibid., 51). De plus, Germain elle-même explique que les nuits des noms de ses personnages et du titre de ses romans sont « des retournements. Ces nuits que traverse l'homme [...]. Pour moi, on est toujours dans des nuits, avant d'atteindre à la lumière, à la clarté, à la raison, à l'éblouissement, à l'illumination. L'humanité n'est pas sortie de ses nuits » (Ghiteanu 2010, 30). Les protagonistes qui portent la nuit dans leurs surnoms sont donc censés accomplir le tragique de leur destinée. Au contraire, l'or et l'ambre ont les deux un caractère solaire, spirituel, même divin (Chevalier et Gheerbrant 1989, 705), suggérant ainsi le côté lumineux des personnages et surtout, la possibilité de rédemption et de réconciliation avec Dieu qui surgit lors du dénouement de *Nuit-d'Ambre* pour tous les deux. Ces deux surnoms font aussi référence, plus directement, à la tache d'or qui marque l'œil gauche de Victor-Flandrin et de tous les membres de la famille Péniel, marque de singularité qui les différencie des autres.

Mais pour une encore meilleure caractérisation des deux personnages, d'autres surnoms s'ajoutent. Victor-Flandrin est aussi surnommé Gueule-de-Loup au moment où les gens du hameau de la Terre Noire le rejettent, après avoir observé les ressemblances entre l'homme et la bête, l'excluant de leur communauté pour toujours.

Quant à Charles-Victor, ses surnoms abondent. En sortant d'un rêve troublant qu'il fait la nuit avant son départ à Paris, Nuit-d'Ambre voit que « la tache qui marquait son œil gauche s'était comme détachée et courait en tous sens à travers son iris telle une guêpe ivre, flamboyante. Ce vol fou de la tache d'or dans son œil ne devait plus cesser. Désormais tout le monde l'appellerait Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu» (Germain 1987, 172). Ce nouveau surnom annonce la transformation terrible que Charles-Victor subira à Paris, une transformation en violeur et meurtrier, d'autant plus que dans les épisodes du viol et du crime, Germain utilisera ce long surnom dans son intégralité pour dénommer son personnage. En outre, à deux reprises Charles-Victor s'attribuera de nouveaux surnoms qui ont en quelque sorte le rôle des titres honorifiques inversés. Lorsque l'enfant Charles-Victor fait des latrines de la forêt sa maison, choisissant de s'embarquer dans la vie sous le titre du « Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant », il affirme une destinée à accomplir. Quand cette destinée s'accomplit durant le viol de Nelly, il s'accorde un autre titre, Prince-Amant-de-Toute-Violence, qui, à son tour, annonce une nouvelle étape qui marquera le comble de l'abjection, le moment du crime du petit mitron.

On voit donc comment les surnoms sont doués d'une force narrative, comment ils définissent et condensent l'essence des personnages. Les surnoms racontent l'histoire d'une vie, annonçant un destin à accomplir par les protagonistes.

1.2.2 Traits extraordinaires

Selon l'étymologie et les définitions du monstre, tout ce qui est extra-naturel du point de vue physique, psychique ou moral, s'inscrit dans ce paradigme. Il convient donc d'examiner comment Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor dont le caractère extraordinaire est suggéré, dès le début, par leurs noms et surnoms, peuvent être perçus en tant que monstres, qu'êtres hors de l'ordinaire.

Johnson and Cazelles (1975, 166) remarquent que « la monstruosité d'Abel Tiffauges provient d'une différence fondamentale entre lui et le monde, d'une vie parallèle qui le fait

écrire de la main gauche, courir la chair fraîche, goûter aux plaisirs incongrus du voyeur ». En fait, Tiffauges lui-même reconnaît cette différence quand il se définit en tant que monstre, observant que pour ne pas en être un « il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce ou encore être à l'image de ses parents » (Tournier 1970, 14).

Mais qu'arrive-t-il quand être conforme à l'image des parents signifie être conforme à l'image d'un monstre ? Dans *Le Livre des Nuits*, Victor-Flandrin est né d'un père duquel « la guerre avait fait une sorte de monstre marqué de tant de souffrance et de désespoir qu'il ne pouvait plus rien approcher sans le détruire à son tour, à croire que le coup de sabre du uhlan n'en finissait pas de ricocher » (Germain 1985, 54). Ce père monstrueux viole sa propre fille et Victor-Flandrin est le résultat de ces unions. Il est donc né d'un inceste. C'est pour cela que Picoche (2013, 92) compare Victor-Flandrin aux enfants nés des incestes dans le roman *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, en l'incluant dans la catégorie des monstres sexuels. Julia Kristeva (1980, 123-124) parle du tabou de l'inceste et fait référence à l'écriture biblique qui énonce clairement l'interdiction de l'inceste. En outre, « le discours psychanalytique d'un côté et l'anthropologie structurale de l'autre ont découvert le rôle fondamental de l'interdit de l'inceste dans toute organisation symbolique (individuelle ou sociale) ». Elle compare aussi l'interdit de l'inceste et l'abjection, concluant que les deux phénomènes sont des phénomènes universels qui représentent en somme « l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés » (Ibid., 247). Victor-Flandrin, comme résultat d'un inceste, se trouve ainsi de l'autre côté des normes sociales et culturelles qui fondent la société humaine.

Analysant le concept de tabou, Freud (1973, 36) remarque que l'homme frappé du tabou devient « démoniaque », caractéristique liée à tout ce qui ne doit pas être touché, à la crainte du contact. On peut ainsi s'expliquer pourquoi Victor-Flandrin, touché par le tabou de l'inceste, est en permanence rejeté par la société et regardé comme un étranger dans sa

communauté. Cette caractéristique est transmise aux générations futures, donc aussi à Charles-Victor, et se concrétise dans la tache d'or qui marque la moitié de l'œil gauche de tous les membres de la famille Péniel.

L'œil gauche des Péniel fait penser aux *Écrits sinistres* de Tiffauges, car « sinistra » en latin signifie gauche. De plus, le personnage de Tournier écrit de la main gauche. Selon Bouloumié (1988, 64), la main gauche est contrôlée par l'hémisphère droit du cerveau, qui est le côté masculin lié à l'élément logique, actif, agressif. L'idée de gauche revêt aussi le symbolique du mal et du mauvais augure (Chevalier et Gheerbrant 1989, 371). On peut donc conclure que tous les trois personnages, Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor sont dominés par l'aspect instinctif de l'homme et qu'ils sont marqués par des traits qui illustrent leur côté obscur.

C'est ce côté maléfique qui fait que Charles-Victor est lui-même tenté de briser le tabou de l'inceste, rêvant de s'abattre sur le corps de sa sœur, « mains agrippées à ses fesses, sexe amarré en elle » (Germain 1987, 205). Il ne transgresse pas ce tabou, mais, il brise en finalement un autre, comme Tiffauges, celui du meurtre. Charles-Victor trahit et tue l'innocent Roselyn tandis que Tiffauges participe directement à la mort des jeunes garçons allemands qu'il enlève de leurs parents pour les transformer en chair à canon dans la guerre et, indirectement, il aide l'armée nazie à commettre ses crimes contre les peuples qu'elle voulait exterminer.

Frappés par un tabou, les trois protagonistes se trouvent au-delà des normes morales de la société, qui, à son tour, les rejette. Victor-Flandrin est présenté seulement au sein de sa famille et son contact avec l'extérieur se fait à travers ses femmes, elles-mêmes étant des êtres particuliers, porteuses de marques de singularité, bannies par le reste de la communauté, comme nous l'analyserons plus en détail dans la deuxième partie de l'étude. Quant à Charles-Victor, la seule fois qu'il sort de son monde de la Terre Haute et va à Paris, il se voit entouré

par des amis criminels, des proxénètes ou des trafiquants des drogues avec qui il commet son crime. À Paris, Tiffauges est un solitaire et, quand il arrive en Allemagne, il vit uniquement dans le monde nazi, avec des êtres qui transgressent, comme lui, l'interdit du meurtre.

Dans le cas de Victor-Flandrin, ce rejet de la société peut aussi s'expliquer par d'autres traits exceptionnels dont il fait preuve. L'homme est dépourvu de reflet dans le miroir et jusqu'à sa mort « il [faut] vivre en miroir du seul regard des autres » (Ibid., 81). De plus, après le mort de sa grand-mère, l'ombre de la vieille femme l'accompagne jusqu'aux derniers moments de sa vie, car il n'a pas sa propre ombre. Ces deux détails nous font penser au conte allemand *La Merveilleuse Histoire de Pierre Schlemihl*, écrit par Adalbert Chamisso, conte qui joue avec les thèmes de tradition populaire, parmi lesquels la marque du Diable qui conduit à l'ostracisme par la société. Le conte allemand narre l'histoire d'un jeune homme qui a vendu son ombre au diable. L'absence de l'ombre le met au ban de la société pour toujours, étant perçu comme touché par le diable. C'est aussi le cas de Victor-Flandrin. Sans reflet et protégé par une ombre qui n'est pas la sienne, le personnage germanien ne sera jamais perçu comme faisant partie de la communauté de la Terre Noire. Les gens du hameau le voient comme marqué par le diable, au moment où il apparaît devant eux couvert de la peau du loup, animal que les villageois avaient depuis toujours nommé la Bête ou le Diable.

On remarque ainsi que le roman de Germain, aussi bien que celui de Tournier ont en commun un fond allemand. Si dans *Le Livre des Nuits* on peut établir des relations avec le conte allemand mentionné ci-dessus, Tournier prend comme point de départ, afin d'écrire son roman, le poème de Goethe, intitulée *Le Roi des Aulnes*. Le poème raconte l'histoire d'un tyran à cheval qui enlève les enfants de leurs parents pour les tuer et Tournier intitule son roman comme le poème de Goethe, préfigurant ainsi le trajet de son personnage principal.

Nous avons observé que les caractéristiques inhabituelles de Victor-Flandrin et ses marques de singularité, propres à un monstre humain, rebutent les autres. José Gil (1994, 87)

explique ce phénomène, en notant que tout monstre humain représente simultanément l'Autre et le Même, ce qui signifie qu'à un moment donné, tout être humain risque d'être soupçonné de monstruosité. Ce monstre doit donc être éloigné, transformé en une curiosité, ce qui fait de lui paradoxalement un facteur libérateur de la peur car les hommes, en regardant le monstre, se définissent eux-mêmes en tant qu'humains. Les hommes ont besoin de monstres pour devenir humains et, conséquemment, ils les chassent et les montrent du doigt. C'est le cas de Victor-Flandrin, Charles-Victor et Abel Tiffauges, tous les trois rejetés par leurs semblables, qui les perçoivent comme différents et qui essayent de les éloigner.

Appartenant par sa naissance au monde des gens des canaux, Victor-Flandrin est un homme des eaux douces et son milieu est la luminosité de l'eau. Obligé par les circonstances à errer dans le monde sans trouver sa place, comme le héros du conte de Chamisso, Victor-Flandrin s'arrête finalement à la Terre Noire, une terre frontalière dans les Ardennes, un nulle-part « perdu dans l'indifférence et l'oubli » (Germain 1980, 77). Mais, même s'il bâtit ici son foyer, il restera un inadapté toute sa vie. À cause de ses particularités, les gens ne l'acceptent pas, ne voyant en lui qu'un étranger qui n'appartient pas aux lieux : « Nul ne savait vraiment d'où il venait, ni pourquoi, ni comment il était arrivé là. [...] Il demeurerait pour tous et pour toujours un étranger » (Ibid., 94). Cette perception du reste de la communauté se renforce avec la naissance des enfants de Victor-Flandrin, qui a huit paires de jumeaux et qui, à leur tour, ne sont pas acceptés par les autres, étant perçus comme le résultat d'unions monstrueuses. Par leur nature, les jumeaux provoquent une sensation de peur et d'étonnement, étant souvent liés dans certaines cultures à une symbolique maléfique, néfaste (Chevalier et Gheerbrant 1989, 546). Tiffauges est également attiré par la gémellité, premièrement dans le cas des pigeons jumeaux qu'il soigne et qui annoncent les jumeaux en miroir, Haio et Haro, dont il devient obsédé et qu'il enlève à leurs parents, pour les enfermer dans la napola. Tournier relie l'idée de gémellité à celle de monstruosité dans son roman *Les Météores*, quand

un des jumeaux protagonistes du roman confesse : « [que] nous [étions] des monstres, mon frère-pareil et moi, c'est une vérité que j'ai pu me dissimuler longtemps, mais dont j'avais secrètement conscience dès mon plus jeune âge » (Tournier 1975, 163). On voit donc comment cette liaison à la gémellité renforce l'idée de caractère hors du commun de Victor-Flandrin et d'Abel Tiffauges.

Charles-Victor reste un inadapté au sein de sa famille à la suite de la mort de son frère, de la dépression de sa mère et de la folie de son père. Il se sent déçu et rejeté par tous les membres de sa famille, excepté sa sœur, pour laquelle il développe une véritable obsession. Il traduit sa déception dans la répudiation de sa famille, spécialement de sa mère, dans la haine contre son frère mort et dans le refus d'accepter l'histoire, les souvenirs et la terre de sa naissance. « Il reniait sa famille, sa mémoire, son enfance. [...] Il répudiait sa terre, sa terre trop noire dévorée de forêts, traversée par un fleuve trop lent. » (Germain 1987, 135). Il voulait partir en quête de grandes villes qui pourraient l'étonner, l'éloigner des terres natales et de sa famille. Et il part étudier à Paris, où il reste un étranger, incapable de s'adapter au milieu étudiant, qu'il finit par abandonner, ou aux divers groupes d'amis qu'il rencontre.

L'idée d'inadaptation est aussi présente chez Tournier. Abel Tiffauges, qui vit tout seul dans le sanctuaire de sa maison, admet ne pas être comme ses semblables. De ses *Écrits sinistres*, on s'aperçoit que les choses n'étaient pas différentes quand il était enfant. En effet, il se sent, comme Charles-Victor, totalement étranger aux lieux de son enfance. Son père lui montre une « inébranlable indifférence » (Tournier 1970, 100). « Je ne puis avoir qu'un père et une mère putatifs » (Ibid., 14). En outre, à l'école, au collège de Saint-Christophe il avait « quelque trait fatal qui [le] désignait aux attaques même des plus lâches, aux coups même des plus faibles. [Il était] la preuve inespérée qu'eux aussi pouvaient dominer et humilier » (Tournier 1970, 25). Tiffauges se voit ainsi répudié par ses semblables, ses collègues, et son appartenance à la collectivité est niée. Objet du sadisme écolier, le jeune Abel cherche à se

faire oublier d'une société dont il n'attendait que du mal et comme mesure de protection, il revêt un masque d'innocence qu'il garde depuis lors. Différent des autres, il refuse la ligne d'éducation que le collège lui propose, rejette Corneille, Racine ou l'histoire de Napoléon, mais sait réciter Lautréamont ou Rimbaud et il a des connaissances détaillées sur les rose-croix, Cagliostro et Raspoutine. Il rejette donc le classique et embrasse le moderne, ce qui constitue une rupture avec la tradition. Encore une fois, Tiffauges se montre hors du commun, ne faisant partie d'aucune collectivité humaine, ni comme enfant, ni comme adulte.

Bouloumié (1988, 62) remarque que « ce qui contribue à isoler davantage Tiffauges, ce sont ses pouvoirs visionnaires ». Son œil fatidique lui permet de pressentir le futur. Tiffauges hérite une terrible myopie de l'étrange Nestor, élève privilégié du collège de Saint Christophe, qui le prend sous son aile et qu'Abel adule. Mais, en revanche, Tiffauges y gagne le pouvoir du déchiffrement des signes. Il le découvre le jour même de la disparition de Nestor. Par crainte du conseil de discipline du collège Saint-Christophe, il s'enfuit et pendant la nuit il rêve que le collège brûle, rêve qui le lendemain s'avère réalité. Tiffauges reconnaît la distinction entre lui et les autres : « Je devais faire ainsi ce jour-là la première expérience de l'incroyable cécité de l'autre au signe fatidique qui me distingue entre tous » (Tournier 1970, 103). Son œil fatidique lui est confirmé encore une fois le jour où il est accusé du viol de la petite Martine, quand avant d'être condamné il confesse : « Un grand calme presque heureux venait de m'envahir. [...] Je sentais sous mes pieds la trémulation sismique qui annonce aux voyageurs que les machines halètent enfin dans les soutes, que l'ancre est levée [...]. Il n'y aura ni procès, ni plaidoirie. L'Histoire est en marche. Les trompettes de Jericho vont bientôt faire tomber les murs de ma prison » (Ibid., 201-202). Tiffauges se sent élu, objet d'étranges coïncidences, protégé par une force invisible, ce qui le sépare du monde qui l'entoure où il ne trouve pas sa place. Ses *Écrits sinistres* formulent des prédictions qui avertissent de ce qui

aura lieu plus tard. « Tout est signe du destin comme autant de hiéroglyphes tracés sur le chemin » (Bouloumié 1988, 63).

1.2.3 Hybridité animale

Frappés par un tabou, portant des marques physiques qui prouvent leurs caractères et leurs pouvoirs extraordinaires, Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor sont des êtres inadaptés, rejetés, montrés du doigt au sein de la communauté humaine, qui les perçoit comme des êtres différents, étranges, monstrueux. Mais à ces traits singuliers, une autre particularité s'ajoute : l'hybridité, caractéristique propre au monstre.

Selon Gil (1994, 16), le monstre se situe à la limite de l'humain, il se maintient entre les frontières extérieures représentées soit par l'animal soit par la divinité, qui se trouvent déjà au-delà de l'humain. Le monstre prend contour dans l'écart entre l'homme d'un côté et l'animal ou les dieux de l'autre. Contrairement à l'animal ou aux dieux, le monstre marque une limite interne de l'humanité. Le monstre émerge donc à cause d'un rapprochement avec ce qui aurait dû être gardé séparé : Dieu/ homme ou nature/ homme. Le monstre possède ainsi des caractéristiques qui ne s'harmonisent pas, soit parce qu'elles n'arrivent pas à coexister au sein d'une seule espèce, soit qu'elles appartiennent à des genres qui s'excluent a priori (Ibid., 71-72).

Ce rapprochement entre ce qui aurait dû rester séparé apparaît chez Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor, les transformant en êtres hybrides, à la nature ambiguë.

Le physique de Tiffauges est un indice certain de cette ambiguïté. L'adulte Tiffauges, qui mange deux kilos de viande crue et boit cinq litre de lait quotidiennement, pèse environ cent dix kilos, avec des jambes proportionnellement longues et sèches. Comme il le confesse, « toute [sa] force s'est amassée dans [ses] hanches larges et [son] dos bosselé. [Ses] muscles dorsaux forment autour de [ses] omoplates une double besace qui semble d'un poids accablant » (Ibid., 113-114). Dans une note de ses *Écrits sinistres*, il se décrit avec des yeux

profondément enfoncés dans les orbites, un front bas, buté, sans inspiration, des joues sillonnées par deux grandes rides, des dents encrassées d'un dépôt verdâtre (Ibid., 74). L'esquisse du géant bossu avec de longues jambes et des dents verdâtres donne une image monstrueuse, désignant un aspect qui se situe à la limite de l'humain et qui rapproche Tiffauges de l'animal. Dans la solitude de sa chambre, il a un autre comportement qui prouve son animalité : chaque matin il brame, comme pour libérer tout son ennui de vivre, son désespoir, son angoisse de mourir. Le cri est accompagné d'une position animale : « Je me mets à plat ventre par terre, les pieds tournés vers le dehors et je m'appuie des deux mains sur mes bras tendus, le buste dressé, la tête renversée en arrière vers le plafond. Là, je brame » (Ibid., 73).

Comme il ressort des *Écrits sinistres*, Rachel voit aussi en Tiffauges un animal : « Tu as une anatomie de portefaix, voire de bête de somme. Un gros percheron [...]. Ou plutôt un mulet, puisqu'on dit que les mulets sont stériles » (Ibid., 114). Tiffauges lui-même se sent plus proche des bêtes que des hommes. Toujours dans ses *Écrits sinistres*, il note : « Mes mains aiment les chaussures. C'est en vérité qu'elles se consolent mal de n'être pas des pieds » (Ibid., 80). Après l'exécution de Weidmann, quand il lui est impossible de retrouver l'équilibre, il envisage la possibilité de voir un vétérinaire. Plus tard, quand il est envoyé dans les forêts de la Prusse Orientale par ses ravisseurs allemands, Tiffauges s'identifie à l'élan qui surgit une nuit et le terrifie en s'encadrant dans la porte de sa cabane. Le grand corps bosselé de l'élan, dont les échasses sont longues et maigres, rappelle la constitution de Tiffauges, qui se décrit comme ayant l'air de ployer sous le seul poids de son échine, avec les muscles dorsaux qui forment autour de ses omoplates une double besace (Ibid., 114). De plus, le nom de l'élan est Unhold, qui en allemand, signifie monstre et que Tournier traduit dans son livre par « la brute, le malgracieux, mais aussi le sorcier, le diable » (Ibid., 285). Comme Tiffauges ressemble à l'animal, lui aussi est tout cela, y compris le diable (Petit 1986, 238). Mais l'animal aveugle,

comme le myope Tiffauges, mérite davantage d'inspirer la pitié, par sa gaucherie, son impuissance et son isolement, que la peur.

Cependant, comme Bouloumié (1988, 60) le souligne, « l'assimilation de Tiffauges à l'animal est portée à son maximum d'intensité dans l'image de Barbe-Bleue », le cheval que Tiffauges chevauche en Mazurie, à la recherche des enfants qu'il enlève et emmène à Kaltenborn pour peupler la napola nazie. Barbe-Bleue est le nom du protagoniste du conte éponyme de Charles Perrault. Barbe-Bleue, qui « avait le cœur plus dur qu'un rocher » (Perrault 1999, 24), est le tyran qui cède à sa pulsion meurtrière, tuant ses femmes sans manifester aucun remord. Chargés de l'histoire contenue par leurs noms, Tiffauges et Barbe-Bleue, ce hongre noir, gigantesque, bosselé de muscles, ne font plus qu'un. Le géant monté sur un cheval bleu, accompagné de la troupe noire des onze dobermans constitue une image terrifiante. « Le spectacle brutal et coloré [...] qu'offrait aux populations [...] ce cavalier au visage basané sur son grand cheval couleur de nuit » (Tournier 1970, 459) souligne l'harmonie régnant entre le cheval et le chevalier. En outre, l'animal communique à Tiffauges une impression de force et de confiance en lui-même: « La véritable source de la force nouvelle et de la jeunesse conquérante qui bouillaient en lui, c'était Barbe-Bleue, ce frère géant qu'il sentait vivre entre ses cuisses » (Ibid., 355). Tiffauges se retrouve donc dans l'image de cet autre géant à traits diaboliques, qui tue ses femmes, enfermant les cadavres dans son cabinet. Cela préfigure l'ogre que Tiffauges deviendra, enfermant les enfants, destinés à la mort, entre les murs de la napola.

Tiffauges se sent ainsi doté d'une puissance vitale sans limites, qui provient de la liaison avec Barbe-Bleue, cet autre tyran. Bouloumié (1988, 60-61) rapproche l'image du chevalier et de son cheval qui ne font qu'un de l'image terrifiante du centaure, en soulignant que le mythe des centaures est un mythe du rapt, car selon George Dumézil, le centaure est le monstre terrible qui ravit les enfants pour les emporter dans la mort. Dans le *Roi des Aulnes*,

le cheval est l'animal de la « phorie » maléfique. Avec Barbe-Bleue, Tiffauges réalise la mauvaise phorie qui tue au lieu de sauver, car cheval et chevalier enlèvent les enfants à leurs familles, en les enchantant avec l'image fantastique du nazisme pour les transformer en chair à canon. Dans les dernières pages du roman, Tiffauges s'identifie de nouveau au cheval, mais cette fois-ci, la phorie est positive. Il devient le « Cheval d'Israël » qui se sacrifie, en tentant de sauver de la mort Éphraïm, le garçon juif, comme nous l'analyserons en détail dans la deuxième partie de cette étude.

Comme Tiffauges qui s'assimile à l'animal dans l'image de son cheval, Victor-Flandrin paraît s'assimiler à celle du loup. Lors de la première confrontation entre Victor-Flandrin et la bête, l'homme se comporte comme l'animal et on assiste à une métamorphose dans le fragment qui dépeint Victor-Flandrin imitant le loup : « il commença à tourner en rond, à sa cadence, ses yeux également rivés aux siens, et bientôt il répondit à ses grondements par des sons aussi rauques. Cette ronde à l'amble dura longtemps, puis le loup fit une brusque incartade qu'imita immédiatement Victor-Flandrin » (Germain 1985, 73). Finalement, le loup cède le premier et Victor-Flandrin redevient l'homme qui apprivoise la bête et la met en laisse. Ils voyagent, dorment, mangent ensemble jusqu'à ce que Victor-Flandrin se décide à libérer l'animal. À ce moment, le loup pose ses deux pattes avant sur le torse de Victor-Flandrin et la gueule de loup et le visage de l'homme se trouvent face à face. Le loup est donc le double de Victor-Flandrin qui est perçu par les autres, animaux et hommes, en tant que tel. Le résultat est que « Gueule-de-Loup » fait dorénavant partie de son surnom, marquant, d'un côté, le rapprochement entre l'homme et la bête, et d'un autre, son caractère singulier qui l'exclut de la communauté humaine, en faisant pour toujours un étranger.

L'assimilation entre l'homme et la bête est évidente quand Victor-Flandrin sort avec la peau du loup sur ses épaules. Cet épisode reflète la parenté entre l'homme et l'animal et,

comme Freud (1973, 122) le souligne, quand un individu se couvre de la peau de l'animal totem, il se rend extérieurement semblable à lui, assumant l'identité qui existe entre eux. Une autre manière de s'identifier à l'animal totem est à travers son absorption, donc à travers un repas totémique. Lors du repas totémique, par l'acte d'absorption, se réalise une identification avec le totem, une appropriation de ses forces (Ibid., 162-163). On se rappelle donc le repas totémique d'Abel Tiffauges qui se livre « à l'ingestion dévote et silencieuse de la dépouille des trois petits soldats égorgés » (Tournier 1970, 238), les pigeons tués par les soldats Français affamés et ivres. Tournier (Ibid., 493), visiblement inspiré de la théorie freudienne, souligne que « l'animal totem est un animal possédé, tué, mangé et c'est ainsi qu'il communique ses vertus au porteur de l'emblème ». Mais, comme les pigeons préfigurent les enfants de la napola, l'absorption des pigeons ne fait qu'annoncer, symboliquement, la nature ogresse de Tiffauges. Ce repas totémique symbolise l'ogre qui fera les siennes les valeurs de l'enfance dans la napola nazie. Tiffauges veut l'innocence, la toute-puissance de l'enfant, il a besoin d'enfants, car ils sont une source de vie qui entretient son éternité (Bouloumié 1988, 100).

Le repas totémique apparaît aussi dans *Le Livre des Nuits*, quand Victor-Flandrin s'identifie de nouveau à un animal sauvage : le sanglier. L'homme abat l'animal et il boit son sang « comme on ravale ses propres larmes, sa peur et sa colère. Il avait bu jusqu'à l'oubli de lui-même, de ses deuils, de sa solitude. Et il s'était relevé ivre d'avoir trouvé ce goût » (Germain 1985, 200). Victor-Flandrin boit le sang du sanglier, animal qui dans la tradition populaire chrétienne symbolise le démon (Chevalier et Gheerbrant 1989, 845). S'identifiant à cet animal démoniaque, l'homme se laisse dominer par les pulsions animales et viole une femme inconnue dans la forêt, un autre épisode qui montre son côté monstrueux.

Cette identification à l'animal, preuve du caractère hybride des personnages est présente également chez Charles-Victor. Comme son grand-père qui s'identifie au loup,

Charles-Victor se sent également comme faisant partie « de carnassiers, - de canidés plus exactement » et partage la conviction que « les humains sont comme l'Arche de Noé, ils portent tous dans leur ventre un représentant de chaque espèce animale » (Germain 1987, 222). À Paris, il développe de vrais sens de carnassier pendant ses déambulations dans la ville. C'était « une déambulation au cours de laquelle il démultipliait tous ses sens. Il avait de centaines d'yeux, d'oreilles, de narines, de doigts, toujours à l'affût afin de saisir à chaque instant le goût des choses, des êtres » (Idem). D'ailleurs, dans sa chambre dans la rue de Turbigo, sa vie rappelle celle d'un animal. C'était une chambre vide de trois mètres sur quatre où il n'y avait même pas de lit. « Il dormait sur une natte, enroulé dans une couverture qu'il repliait dès son réveil » (Ibid., 217).

Victor-Flandrin, Charles-Victor et Abel Tiffauges se situent donc à la limite de l'humanité, entre l'homme et l'animal, rapprochant ce qui aurait dû rester à distance. Touchés par le tabou de l'inceste ou du meurtre, dans un monde où les règles sociales et culturelles ne sont plus respectées, les trois protagonistes sont rejetés par ceux qui les entourent et qui représentent la société avec ses normes. Leurs traits extraordinaires les inscrivent donc dans la catégorie des monstres, montrés du doigt et, en même temps, bannis du reste de la communauté. Mais ces êtres évoluent dans un contexte de guerre, qui ne fait qu'accentuer leur côté monstrueux. Le prochain sous-chapitre analysera comment la progression de la violence dans les romans coïncide avec une amplification de la monstruosité des personnages.

1.3 Progression de la monstruosité

Le caractère dévastateur de la guerre est bien souligné dans les trois œuvres. Tiffauges manifeste une lucidité surprenante, si l'on considère son évolution future et le rôle qu'il joue pour les Nazis, en soulignant que « la guerre, mal absolu, est fatalement l'objet d'un culte satanique. C'est la messe noire célébrée au grand jour par Mammon et les idoles barbouillées de sang devant lesquelles on fait agenouiller les foules mystifiées s'appellent : Patrie,

Sacrifice, Héroïsme, Honneur » (Tournier 1970, 124). Quant à Sylvie Germain, elle voit la guerre comme le chaos suprême, le bouleversement total de l'ordre du monde. Qu'il s'agisse de la guerre de 1870, ou des deux guerres mondiales, l'écrivain décrit le monde d'une manière apocalyptique :

Il tombait de tout, des obus, des fusées, des avions parfois, des hommes à chaque instant, d'énormes mottes de terre, des débris de bois, des cailloux, des bouts de barbelés. On finissait même par s'attendre à voir tomber des morceaux de ciel, des nuages, de soleil, la lune et les étoiles, tant ce coin de terre semblait doué d'une force d'attraction extraordinaire. Un lieu de chute, vraiment. (Germain 1985, 153)

Neiman (2002, 251), qui analyse le concept du mal, le liant à la guerre, remarque que les guerres, à partir de Verdun et atteignant le comble de la destruction avec Auschwitz, ont été dévastatrices, surtout parce qu'elles ont détruit la confiance illimitée que l'homme avait en lui-même et en son pouvoir de décider son propre destin. Dans la guerre, les circonstances extérieures violentes déterminent le comportement des personnes les plus normales. On se rappelle ainsi de l'essai de Hannah Arendt sur la banalité du mal. Dans l'épilogue de l'essai, en analysant la culpabilité d'Adolph Eichmann, Arendt (1994, 275-276) conclut que le criminel nazi n'était pas un personnage sadique, mais que sa grande malchance a été la période historique de son existence. Dans d'autres circonstances, il aurait pu être un simple fonctionnaire. Mais, dans le contexte marqué par le nazisme, les crimes auxquels il a participé sont devenus de plus en plus atroces au fur et à mesure que la guerre s'est développée.

De la même manière, il est possible d'observer une résonance entre la violence extérieure et la nature monstrueuse d'Abel Tiffauges, Charles-Victor et Victor-Flandrin. Abel Tiffauges et Charles-Victor parviennent à l'apogée de leur monstruosité morale respectivement pendant la Deuxième Guerre Mondiale et la guerre d'Algérie. Quant à Victor-Flandrin, on ne peut pas parler de monstre moral, car ses moments de violence s'entremêlent en permanence à des moments d'humanité. C'est tout de même pendant la Deuxième Guerre

Mondiale également qu'il perd ses attributs humains. Il entre dans un état végétatif où il refuse de manger, parler ou raisonner, sauf les instants où il conscientise sa haine atroce contre Dieu.

Tournier (1977, 120) construit un crescendo de la nature ogresse de Tiffauges, qui correspond à trois étapes de son destin : la fraîcheur et tout ce qui l'incarne (crudité, laitage, voix claires), ensuite les petits animaux et finalement les enfants. Mais, ce crescendo suit le déclenchement et l'amplification de la violence lors de la Deuxième Guerre Mondiale.

Avant le commencement de la guerre, les *Écrits sinistres* de Tiffauges nous donnent une idée de sa nature ogresse. Ses écrits décrivent l'enfant Tiffauges qui, dans une étrange servitude, lèche la blessure de son camarade Pelsenaire afin de nettoyer le genou sanglant du garçon, moment où il ressent un plaisir vampirique. Puis, en tant qu'adolescent, il découvre le goût pour tout ce qui est frais : il mange de la chair crue, il boit du lait cru et, adulte, il sent une attraction irrésistible envers les voix claires des enfants, qui transmettent également l'idée de fraîcheur. Ses tendances prédatrices se manifestent dès le début, quand Tiffauges reste, malgré tout, au stade de voyeur. Armé de son appareil photographique, « il prend une rafale de photos avec la joie forte et coupable du chasseur qui tirerait les bêtes d'un parc zoologique » (Tournier 1970, 152). Le caractère ogresque de cette action est bien observé par la concierge, Madame Émilie : « Voilà Monsieur Tiffauges qui revient du marché avec sa provision de chair fraîche. Il va maintenant s'enfermer dans le noir pour manger tout ça ». Bouloumié (1988, 95) voit dans la possession de l'image une possession symbolique de l'enfant, car « il y a du rapt dans la prise d'image à l'insu de celui qui est photographié ». La nature ogresse se traduit à ce moment dans la contemplation proche de la voracité où le héros se nourrit de victimes impubères, collectionnant leurs voix et leurs images (Johnson and Cazelles 1975, 168). Avant septembre 1939, Tiffauges n'est qu'un ogre – voyeur, convaincu

qu'il se trouve sous la protection du Dieu qui déclenche la guerre pour le sauver de l'accusation du viol de la petite Martine.

Avec la participation à la guerre dans le camp français, une première transformation est notable : le contemplateur Tiffauges devient capteur. Colombophile, il montre une prédilection pour une paire de pigeons jumeaux artificiels, mais aussi pour un oiselet à demi mort de faim et de froid qu'il soigne selon un système de prédigestion buccale. Ces pigeons annoncent les enfants de la napoléon nazie et le fait que Tiffauges se livre « à leur ingestion dévote et silencieuse » (Tournier 1970, 238) prépare l'apogée de sa nature ogresse, qu'il atteint à Kaltenborn au fur et à mesure du développement de la guerre. Comme nous l'avons mentionné auparavant, ce repas sacrificiel des pigeons symbolisant les enfants montre l'ogre amateur de chair fraîche qui veut l'innocence et la toute-puissance de l'enfance. L'ingestion des pigeons préfigure celle des enfants et symbolise le désir de Tiffauges de faire siennes les vertus de l'enfance.

L'apaisement de cette faim d'innocence marque l'apogée d'Abel Tiffauges en tant qu'ogre et son entrée dans le royaume phagique de Kaltenborn (Johnson and Cazelles 1975, 169). Tout commence au printemps de 1943, quand le côté monstrueux de Tiffauges tend à son comble.

Le Roi des Aulnes s'ouvre ainsi : « Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un Ogre ? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps » (Tournier 1970, 13). La nature ogresse de Tiffauges est expliquée par Tournier, qui écrit dans *Le Vent Paraclet* (1977, 117) que « le type auquel il appartient pourrait être décrit par la caractérologie sous le symbole de l'Ogre. [...] Il est grand est gros et comme beaucoup de géants mythologiques, il voit mal », car il souffre d'une myopie héritée de Nestor, qui le rend presque aveugle. Tournier remarque également que l'ogre est un olfactif. Comme l'Ogre du Petit Poucet qui « sent la chair fraîche » (Perrault 1999, 77), le sens olfactif de Tiffauges l'attire vers sa proie.

Ce sens olfactif ogresque se révèle le printemps 1943 lors d'un événement qui marque le début de la vraie monstruosité morale de Tiffauges. À l'hôtel de ville de Goldap, « tiré en avant par une odeur d'une exquise fraîcheur printanière », il découvre « un grouillis de petites filles entièrement nues » qui sentaient « le muguet » (Tournier 1970, 367). Ensuite, il gonfle ses poumons pour humer « le fumet savoureux » des enfants que la nation allemande offre au Führer pour son anniversaire. La foule d'enfants offerts chaque année à Hitler évoque le mythe grec du Minotaure, ce monstre qui se nourrissait de chair humaine, car chaque année, sept jeunes hommes et sept jeunes filles étaient destinés à servir de pâture au monstre ou à mourir de faim et de soif dans le dédale des couloirs de son labyrinthe.

La découverte de la foule d'enfants à la mairie de Goldap marque une nouvelle étape du destin de Tiffauges, qui décide maintenant d'aller à Kaltenborn, où il devient petit à petit, de prisonnier des Allemands, le commandant de la napola nazie. Sa tâche est d'enlever les enfants de leurs parents, les traquer à l'aide de onze dobermans, monté sur son cheval Barbe-Bleue, les enfermer dans la napola afin d'en faire des soldats SS. Sa vocation ogresse et la chasse aux enfants sont favorisées par un flair que les diverses occupations des cinq dernières années ont aiguisé : la photographie, la colomphilie et la chasse aux animaux à Rominten. Mais le comble de cette vocation ogresse est atteint sur le fond de la guerre, dans cette école paramilitaire de Kaltenborn qui prépare les jeunes soldats nazis. Kaltenborn est le lieu où le personnage satisfait complètement ses fantaisies ogresses : il passe rapidement ses lèvres sur la peau des enfants afin d'étudier leur carte pileuse, il goute la cire secrétée par leurs oreilles, il se douche avec les garçons, ce qui annonce la découverte future faite par Tiffauges de l'existence des chambres à gaz d'Auschwitz. C'est à Kaltenborn, dans le milieu nazi, qu'il devient le Roi des Aulnes, la figure du poème de Goethe *Erlkönig*, donnant ainsi son sens au titre du roman. La ballade raconte l'histoire d'un père qui fuit dans la nuit en portant son jeune fils dans ses bras parce que l'enfant est poursuivi par une sorte d'ogre, qui va à cheval dans la

forêt, lui faisant des promesses et finissant par le menacer. L'enfant meurt finalement dans les bras de son père. À Kaltenborn, Tiffauges devient le Roi des Aulnes du poème : il devient le ravisseur d'enfants qu'il enlève à leurs parents, comme l'Erlkönig du poème de Goethe, et qu'il emmène à Kaltenborn afin que l'école paramilitaire maintienne son effectif de quatre cents enfants qui seront finalement sacrifiés au nom de la guerre menée par les nazis.

Mais Tiffauges n'est pas conscient du fait qu'il sert le diable. Au contraire, il se regarde comme un prêtre qui bénit les fidèles : « Les enfants font procession devant moi, et je les oins [...]. Chacun d'eux s'arrête et me tend la bouche. Ma main gauche s'élève, l'index et le majeur unis, dans un geste bénisseur et royal » (Tournier 1970, 514). L'opposition entre ce que Tiffauges est devenu et l'image qu'il a de lui-même reflète le fait que Tiffauges n'est pas un monstre parce qu'il veut faire du mal gratuitement. Dans une situation de guerre, il devient un monstre moral, qui s'épanouit dans le milieu nazi où il se trouve, où toutes les valeurs sont renversées, favorisant son évolution maligne.

Sous l'empreinte des guerres qu'il traverse, Victor-Flandrin connaît aussi une transformation, révélant son côté obscur, ce côté traversé par les nuits présentes dans son nom. La violence extrême qu'il portait dans son regard dès l'enfance se manifeste pour la première fois, juste avant le déclenchement de la Première Guerre Mondiale. Victor-Flandrin abat bestialement son cheval qui avait tué dans un accident sa première femme, lui coupe la tête « qui gardait ses yeux encore désorbités de frayeur qui fixaient leur maître avec un regard incrédule » (Germain 1985, 116) et l'accroche au fronton du porche de la cour. Le deuxième épisode de violence extrême se passe lors de la Première Guerre Mondiale : après avoir eu la nouvelle de la mort d'un de ses fils, il va dans la forêt, tue sauvagement un sanglier dont il boit le sang et viole ensuite une femme étrangère. Cependant, chaque fois, après ces moments de bestialité, il retrouve son humanité, car il se montre capable d'amour et de sentiments de solidarité pour des femmes refusées par le reste de la société.

C'est lors de la Deuxième Guerre Mondiale que Victor-Flandrin perd ses attributs humains, le langage et la raison, entrant dans un état végétatif. Après qu'il voit les soldats nazis tuer presque tous les membres de sa famille, enlever sa femme juive et ses enfants pour les tuer dans le camp de concentration de Sachsenhausen, Victor-Flandrin s'abandonne aux ténèbres et au mutisme :

Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup passait ses journées assis sur un petit banc, tourné vers le mur, dans un angle de sa chambre. Ses journées et ses nuits. Il se tenait la tête dans les mains, les coudes posés sur les genoux. [...] Dès qu'il lâchait sa tête elle se mettait à osciller d'avant en arrière, lentement, comme un balancier de l'horloge que rien ne peut arrêter. Il ne connaissait plus ni la faim, ni le sommeil ni la soif. Il ne souffrait même pas. (Ibid., 323)

Cette image de Victor-Flandrin ferme *Le Livre des Nuits*, et même si le personnage réapparaît dans *Nuit-d'Ambre*, il n'y est qu'un personnage secondaire qui ne fera jamais complètement sa vie, marqué par l'horreur et les deuils de toutes les guerres et surtout de la Deuxième Guerre Mondiale, la plus dévastatrice des guerres, comme Neiman (2002, 251) le remarque. Sylvie Germain avoue elle-même : « Il y a un avant et un après Auschwitz. Cette question est là à se poser tout le temps, on ne peut pas se couper du monde » (Ghiteanu 2010, 61). Cette idée est transmise à travers le protagoniste du *Livre des Nuits*, car il y a un Victor-Flandrin d'avant la Deuxième Guerre Mondiale et un Victor-Flandrin d'après la guerre, d'après la scène du massacre dans la cour des Péniel. Si avant la guerre, malgré les souffrances, l'homme arrive toujours à retrouver son côté humain et le pouvoir de recommencer à zéro, montrant de l'affection et de l'attachement à chaque nouvelle épouse qu'il accepte dans sa vie, après la Deuxième Guerre Mondiale et la mort de Ruth, sa femme, il ne sera plus capable d'éprouver de l'amour. Même s'il fait alliance après avec une autre femme, Mahaut, « ce n'était pas l'amour qui les liait, pas même du désir, mais un commun sentiment d'absence au monde, d'exil hors de tout et de soi-même. [...] Ils faisaient l'amour à

la sauvette, avec une sorte de dureté, comme on le fait dans un bordel de bas étage » (Germain 1987, 63).

Le massacre dans la cour des Péniel, la Deuxième Guerre Mondiale et toutes les autres guerres qui ont touché la famille ont détruit l'entourage affectif de Charles-Victor, qui est ainsi touché indirectement par les horreurs de la guerre. Comme Sylvie Germain l'explique, « il a un entourage affectif détruit par les guerres qui ont précédé sa naissance. Alors que les autres sont confrontés contre leur gré au problème des guerres et des deuils, lui, parce qu'il est un enfant malheureux, est subjugué par le mal gratuit et va éprouver le besoin d'aller jusqu'au bout du mal à travers le crime d'un jeune boulanger » (Tison 1991, 65). Goulet dans Ghiteanu (Ibid., 66) parle d'un « mal transgénérationnel », sur lequel l'histoire personnelle de Charles-Victor se construirait. Sur ce fond créé par les guerres, qui ont détruit son milieu familial, le côté monstrueux de Charles-Victor s'épanouit, et le personnage, comme dans le cas de Tiffauges, touche son sommet dans le crime du prochain. Mais le meurtre du petit mitron se passe en même temps que le crime qu'un autre membre de la famille commet en Algérie, tuant et torturant un jeune berger magrébin. Ainsi, comme dans le cas d'Abel Tiffauges et Victor-Flandrin, le fond extérieur violent résonne avec le comportement de Charles-Victor, qui est, en outre, influencé par la mémoire de la guerre, inscrite en lui à travers les souffrances de sa famille.

L'enfant Charles-Victor montre d'ailleurs son côté obscur après un autre malheur qui atteint les Péniel. Le petit-fils de Victor-Flandrin est tué dans un accident de chasse et son frère, Charles-Victor, se sent trahi par ses parents, qui, face à la douleur, semblent avoir oublié leur fils vivant. Comme une stratégie d'autoconservation, l'enfant traumatisé s'enferme sur lui-même, rejetant le monde extérieur et sa famille. Il essaie de se sauver de l'abandon de ses parents par la révolte et la colère, faisant appel à la parole. Il se crée un royaume « dont la langue rompt avec l'ordre établi et permet l'éclosion d'un espace à soi, dans l'émergence

d'une jouissance langagière d'une autre nature pour survivre » (Chareyron 2013, 576). Dans son nouveau royaume qui était une « une cabane en bois avec une lucarne, une chiotte jolie à faire crever les rois de jalousie » (Germain 1987, 77), le garçon commence à écrire son *Journal d'un Caca* où il consigne la lutte imaginaire contre son frère et contre ses parents, « une lute s'exacerbant de sa propre solitude, une lutte au mot à mot, - au corps à mot » (Ibid., 50).

La fascination pour les latrines où il sent des vieux papiers journaux pourris dans l'urine et les excréments au fond de la fosse, ce trou, gouffre fabuleux, que Charles-Victor appelle « œil de Dieu », aussi bien que les considérations notées dans son journal, rappellent Abel Tiffauges, ses *Écrits sinistres* et sa fascination pour les matières fécales. Chareyron (2013, 577) lit dans cette fascination de Nuit-d'Ambre le désir de séparation totale de sa famille, le déni total et massif de son univers et la volonté de devenir son propre maître. « Je suis orphelin et je veux le rester », écrit- il dans son journal. De la même manière, Abel Tiffauges se sépare du monde qui l'entoure, développant une passion pour le monde clos qu'il veut dominer, comme l'affirme Philippe de Monès dans la Postface du *Roi des Aulnes*. Dans son cas, il s'agit de l'institution où « il [peut] comptabiliser sa proie, provoquant l'illusion que l'on se fond soi-même dans cette atmosphère saturée de beauté » (Tournier 1970, 589). Charles-Victor et Tiffauges rejettent le monde environnant pour se créer leur propre monde qu'ils veulent dominer. Pour cela, Charles-Victor s'attribue le titre honorifique de « Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant », moment qui marque une nouvelle étape dans son évolution vers le modèle qu'il choisira de suivre, le tyran Chronos, qui deviendra son modèle de comportement. Comme Charles-Victor, Tiffauges paraît aussi s'identifier aux titans, surtout quand le personnage se décrit « vieux comme le monde, immortel comme lui », en soulignant qu'il « [était] là il y a mille ans, il y a cent mille ans » (Tournier 1970, 13).

Bouloumié (1988, 91) écrit que « le prototype divin de l'ogre est le Chronos grec, rendu célèbre par le tableau de Goya : *Saturne dévorant son fils*. C'est le symbole du temps destructeur ». Et c'est exactement une reproduction de ce tableau qui fascine Charles-Victor lors de son séjour à Paris comme étudiant. En regardant le tableau dans sa chambre, le jeune homme s' imagine devenir le grand dévoreur Chronos : « Cronos, lui, était le Rebelle, le Fourbe, le Violent. Celui qui avait castré le père trop étouffant d'un coup de faucille en silex, puis qui avait réenfoui ses frères dans le ventre grouillant de la mère. Celui qui s'était uni à sa sœur Rhéa, dont il avait ensuite dévoré les six enfants conçus de lui » (Germain 1987, 204). En s'identifiant à Chronos, il se rêve tranchant le sexe de son « chien de père », engloutissant son frère « au ventre énorme et résonant comme un tambour », taillant « en pièces à coups de dents le corps de Pauline, sa mère-traître », il se voit « abattu sur le corps léger de Baladine, mains agrippées à ses fesses, sexe amarré en elle » (Ibid., 205). Le jeune voit dans le mythe de Chronos quelqu'un à qui il se ressemble, la révolte du Titan réveille le souvenir de la trahison de sa famille et le désir de vengeance. Mais, en réalité, il devient le Chronos de Nelly, sa première amante qui a les hanches de Déméter, la fille engloutie par Chronos dans le tableau de Goya, comme Nuit-d'Ambre se l'imagine. Quand la fille essaye de lui imposer « son visage, son regard, son être » (Ibid., 207), Nuit-d'Ambre entre dans une autre étape dans sa transformation, il devient une créature violente qui l'agrippe par les cheveux et, « lui rejetant brutalement la tête en arrière, il la [mord] au sang au creux de la gorge » (Ibid., 209). Ce geste vampirique rappelle l'enfant Tiffauges qui lèche le genou sanglant de son camarade, Tournier (1977, 122) écrivant que cet épisode montre le vampirisme de son personnage. Après le viol de Nelly, décrit « dans toute sa dimension cannibalique, excrémentielle et sacrificielle » (Cheyaron 2013, 156), Nuit-d'Ambre donne un nom à cette nouvelle phase, en se déclarant le Prince-Amant-de-Toute-Violence, phase qui présage le comble de son abjection, atteint par le meurtre de Roselyn.

Roselyn Petiou, l'adolescent innocent qui ne voulait qu'un ami qui soulage sa solitude d'égaré à Paris représente la plus grande trahison commise par Nuit-d'Ambre et l'apogée de sa monstruosité. Dans sa lutte contre toute mémoire, dans le rejet de tout souvenir de l'enfance, Nuit-d'Ambre rencontre Roselyn, « son frère diagonal » (Veche 2013, 106), qui lui rappelle toute son enfance malheureuse. Ainsi, dans une tentative d'oublier définitivement son malheur, Charles-Victor décide de tuer le jeune boulanger. Comme Germain le raconte pour *Le Magazine littéraire*, « Nuit-d'Ambre livre ce garçon qui est un idiot au bon sens du terme aux mains de ses amis, des petits salauds et le goût du mal va s'exaspérer d'autant plus que devant eux la victime est l'innocence à l'état pur » (Tison 1991, 65).

Comme nous l'avons vu, les transformations d'Abel Tiffauges et de Victor-Flandrin suivent le cours de la guerre. La violence extérieure fait que le côté monstrueux des personnages se montre de plus en plus. Charles-Victor n'est pas impliqué directement dans la Guerre d'Algérie, mais il commet le meurtre du jeune Roselyn au même moment où un autre membre de sa famille participe à la torture et l'exécution d'un enfant algérien, capturé par les troupes françaises en Algérie. Cette simultanéité établit donc une relation entre le comportement de Charles-Victor et les événements extérieurs, le protagoniste touchant l'apogée de l'abjection au moment où la société française est troublée par les histoires de tortures et de crimes qui arrivent du territoire arabe.

De plus, Charles-Victor participe non seulement au meurtre du petit mitron, mais il le trahit et le livre aux mains de ses amis criminels. Selon Julia Kristeva (1980, 12), le comble de l'abjection est « le crime prémédité, le meurtre sournois [...], une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, [...] un ami qui vous poignarde ». C'est une description fidèle du comportement de Charles-Victor dans sa relation avec Roselyn, ce « même mal dégrossi » (Germain 1987, 268), cet « adolescent malingre » (Ibid., 259) à « petite voix de fausset pleine d'hésitation » (Ibid., 264), garçon à l'enfance brisée depuis la mort de sa mère folle. Le jeune

étudiant propose une fausse amitié à l'adolescent qui croit avoir trouvé en Charles-Victor le moyen de quitter l'exil parisien et la solitude pesante de la grande ville. Mais cette amitié hypocrite n'a qu'un but : attirer Roselyn vers la mort, le livrer à ses amis criminels, qui finiront par le tuer. Le personnage s'inscrit donc dans la définition de l'abject tracée par Kristeva (1980, 12) : « le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver ».

Néanmoins, Charles-Victor commet le crime, non par pur plaisir de faire du mal, mais dans une tentative désespérée de tuer l'enfant en soi, cette partie de son être qui garde toujours les souvenirs malheureux de son passé, qui se sent liée à son histoire de la Terre Noire. C'est pour cela que Veche (2013, 139) regarde la fin du petit mitron dont l'enfance attardée évoque l'enfance de Nuit d'Ambre, comme « un massacre de l'innocence, une mise à mort de la mémoire reniée, de la mémoire devenue corps » :

Tourne, tourne, petit jumeau de mon enfance abandonnée, trahie, petit jumeau de ma douleur et de ma solitude. [...] Libère-moi de ma mémoire, libère-moi de mon passé. [...] Et puis crève à la fin, pour en terminer à jamais avec tout souvenir, avec toute pitié, avec toute faiblesse !... Tourne et crève, petit mitron, afin de me délivrer pour toujours de moi-même ! (Germain 1987, 288-289)

Alain Goulet, cité par Ghiteanu (2010, 66), voit dans Charles-Victor un personnage « hautement *cryptophore*, qui à la suite d'un traumatisme forme involontairement une *crypte* en lui, tributaire de toute une histoire familiale qui parasite et aliène sa vie ». Ainsi le héros développe des traits démoniaques : le rejet de sa famille, de toute mémoire familiale ou collective, un orgueil immense et le refus de toute sorte d'amour. À la place de l'amour, il choisit la haine contre sa famille, Dieu et le monde entier. À la place du rapprochement des autres, il embrasse la solitude et le rejet des semblables. La monstruosité de Charles-Victor se concentre dans sa haine contre le prochain, qui s'accomplit dans le crime du semblable : « Il n'aimait pas les hommes. L'humain l'intriguait. Il ne voyait en l'homme qu'une bête à moitié

détournée de son animalité première, à demi fourvoyée hors de la terre et de la boue, [...] une bête devenue monstrueuse » (Germain 1987, 203). Charles-Victor déteste donc ce qu'il est lui-même, car cette définition peut être appliquée à sa propre nature. Seulement quand cette haine contre l'Autre se dissout, le personnage connaît une transformation de monstre en humain, comme nous le verrons dans la prochaine partie de cette étude.

Dans un contexte de guerre, les trois personnages connaissent une dilatation de leur côté monstrueux. La Deuxième Guerre Mondiale est décisive pour la transformation d'Abel Tiffauges, qui devient commandant d'une napola nazie, réalisant ainsi la mauvaise phorie, et pour la deshumanisation de Victor-Flandrin qui, face aux atrocités du nazisme et le massacre de sa famille, perd la raison et le langage, attributs propres à l'homme. Charles-Victor, élevé dans un milieu marqué par l'horreur de la guerre, touche l'abjection suprême dans la trahison et le crime du jeune Roselyn, meurtre commis symboliquement en même temps que le déroulement de la guerre d'indépendance en Algérie. Cette évolution dans la monstruosité crée une tension qui augmente au fur et à mesure de la narration et qui atteint l'apogée au même temps que les personnages touchent leur sommet monstrueux. Il s'agit d'une tension liée à l'épanouissement de la nature ogresse de Tiffauges qui est décrite au long de deux cents pages dans le chapitre intitulé « L'Ogre de Kaltenborn », au crime commis par Charles-Victor, présenté en détail dans plusieurs pages et au massacre de la cour des Pénier, qui, selon Ghiteanu (2010, 61), « est l'une des scènes les plus émouvantes de la littérature de Sylvie Germain », qui se concentre non pas sur l'ennemi et la déportation de la Juive, mais sur les émotions des personnages et surtout, sur le désespoir de Victor-Flandrin. Cette tension, qui suit les personnages au long des pages racontant les épisodes liés à leur monstruosité, se défait, laissant place à la détente, associée au retour à l'humanité et à l'ordre, qui se réalise avec la transformation positive des personnages, objet de la deuxième partie de l'étude.

2. Abel Tiffauges, Victor-Flandrin, Charles-Victor – visages de l'humanité

Dans un contexte de guerre, le côté monstrueux d'Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor connaît un épanouissement. Rejetés par une société à laquelle ils n'arrivent pas à s'adapter, nés dans la transgression des normes sociales et culturelles ou enfreignant eux-mêmes ces règles, les trois personnages montrent leur monstruosité.

Mais, comme Neimann (2002, 278) le remarque, la littérature nous donne très peu d'exemples de mal pur et radical. Les trois personnages ne sont pas uniformément monstrueux, du début à la fin. Ce qui les caractérise, c'est leur ambivalence, leur plasticité, qui rend possible la transformation de monstre en humain. Des moments d'humanité traversent le côté monstrueux, leur possible humanisation étant suggérée dès le début des romans, à travers les noms des personnages, comme nous l'avons analysé auparavant, dans le sous-chapitre 1.2.1.

Apparemment monstrueux, ils présentent des traits qui les rapprochent de l'univers humain et qui se manifestent épisodiquement au long des romans. Cette deuxième partie tentera d'analyser le côté humain des personnages, les moments d'humanité qui s'entremêlent à leur monstruosité et la métamorphose des personnages de monstres en humains, à laquelle on assiste lors du dénouement des romans.

Afin de parler d'humanité, il faut penser non seulement à des traits physiques, naturellement, mais à l'ensemble des caractéristiques qui définissent les personnes en tant qu'humains. Le plus souvent quand on pense aux traits qui caractérisent le mieux l'homme, on fait référence aux réalisations culturelles, à l'esprit artistique, mais aussi au respect, à l'appui et à la protection d'autrui, autant d'attitudes perçues comme exclusivement humaines. Fernandes (2013, 39) pense, afin de cerner le concept d'humanité, à une structure où tous ces éléments différents sont pris en considération et reconnus comme autant de parties essentielles de la vie humaine. Selon elle, l'humanité devrait être définie d'une manière dynamique,

comme une riche et complexe combinaison de traits qui rapprochent l'héritage biologique, la diversité socioculturelle et un certain potentiel utopique qui semble correspondre à l'effort d'auto-perfectionnement (Ibid., 40), auxquels s'ajoutent les sentiments de fraternité et de solidarité, propres à l'homme. Ces attitudes, vues comme distinctives de l'homme, contribuent à une définition éthique de l'humanité jointe souvent à la croyance dans le potentiel humain de perfectionnement individuel et collectif (Ibid., 51).

En partant de ces considérations, nous structurerons la seconde partie en trois sous-chapitres. Le premier analysera les traits liés à l'esprit artistique propre à l'homme, qui est présent chez les trois personnages. Ensuite nous nous concentrerons sur la relation des personnages avec Autrui, considéré du point de vue de la philosophie d'Emmanuel Levinas et nous montrerons comment la découverte d'Autrui mène à leur humanisation, idée soutenue aussi par Fernandes dans son analyse du concept d'humanité à partir de l'éthique et de la présence des sentiments de solidarité et fraternité, propres à l'homme. Finalement, le dernier sous-chapitre étudiera comment l'intertextualité et la réécriture des mythes, deux stratégies auxquelles recourent les deux auteurs, contribuent à renforcer l'idée d'ambivalence qu'on trouve chez Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor et comment le choix des mythes et des références intertextuelles annonce la transformation positive des personnages et le salut que les protagonistes trouvent finalement.

2.1 L'esprit artistique

Selon Fernandes (2013, 24), la tradition occidentale construit une image de l'humanité, partant de la dichotomie nature/ culture, de la tension entre le côté animal et le côté humain. L'idée d'humanité se concentre autour de la valorisation des capacités des humains à se libérer du monde naturel, à contrôler, conquérir, voire réprimer cette dimension naturelle qui correspond à l'animal, à l'instinct à travers l'exercice des réalisations culturelles, qui s'effectuent le plus souvent grâce à des aptitudes artistiques propres aux humains. Comme

Tournier (1977, 191) le souligne, « l'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires, au kaléidoscope d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent jusqu'au tombeau ». Mais est-ce que les histoires, les images, bref la créativité, suffisent afin de parler d'humanité dans les cas des trois personnages principaux des romans ?

2.1.1 Le pouvoir des images

Abel Tiffauges est passionné de photographie. En se promenant dans les rues de Paris, Tiffauges n'éprouve de joie complète que lorsqu'il a son appareil photographique pendu à son cou. Il a « toujours aimé photographier, développer, tirer » (Tournier 1970, 167), mais il conclut qu'un photographe est « avare, avide, gourmand, centripète » (Ibid., 168) vis-à-vis de l'objet photographié. Il se voit comme photographe-né, car il est conscient du pouvoir prédateur de l'appareil : « la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié » (Ibid., 167). Lors de l'acte photographique, l'objet photographié est mis à la disposition du photographe, à sa pitié, comme le remarque Barthes (1980, 13), dans son essai sur la photographie, *La Chambre Claire*. On voit donc que, même si Tiffauges aime l'image, cette passion peut être plutôt liée à son caractère d'ogre qu'à son humanité. Le personnage se réfère au pouvoir souverain des images, à la magie de la photographie en parlant de son « vivier d'images » d'enfants (Tournier 1970, 177), qui annonce la chasse aux enfants devenue réelle dans les forêts de Mazurie. Ceci rappelle une des idées récurrentes dans l'essai de Roland Barthes (1980, 39), selon laquelle les photographes s'acharnent à capter le vivant, témoignant en fait de l'obsession de la mort: « Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'actualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la Mort ». Il y a toujours, en toute photographie, le signe impérieux de la mort future, car toute photographie montre une défaite du temps : ceci est mort et cela mourra. On remarque ainsi que Tiffauges est, en quelque

sorte, un « agent de la mort » dès sa première phase ogresse, représentée par la photographie, devenant, pendant son évolution maléfique, un vrai agent de la mort dans les forêts de Mazurie, en tant qu'adjudant des nazis. La photographie ne rend pas Tiffauges humain, l'ambiguïté se maintient, car le concept de photographie est cette fois-ci moins lié à l'idée de créativité et d'art qu'à celle de ravissement, de la possession de l'objet pris en photo.

Victor-Flandrin vit aussi la magie de l'image, mais d'une manière positive, créative. En tant qu'enfant, il est élevé dans le monde des histoires créé par sa grand-mère : « Chaque soir assise auprès du lit de son petit-fils, elle [invite] l'enfant à l'accompagner dans les méandres de sa mémoire peuplée de visages et de noms pleins d'éclats et d'échos fabuleux » (Germain 1985, 57). En tant qu'adulte il recrée le monde fantastique des histoires de l'enfance à travers les images, en découvrant les pouvoirs enivrants de la lanterne magique. Rentré de la foire locale avec la boîte mystérieuse, Victor-Flandrin s'enferme pendant plusieurs soirées dans le grenier pour l'assembler et faire surgir l'image des animaux fantastiques et ensuite, pour créer des plaques de métal, « de naïfs dessins de péniches halées par des chevaux », illustrant les histoires « qu'il avait si souvent raconté à ses enfants » (Ibid., 105). Une longue série de projections en compagnie de sa famille commence ainsi dans la pénombre de son grenier. Comme Tiffauges avec l'appareil photo, Victor-Flandrin ressent « ses plus vives joies » (Ibid., 104) lorsqu'il manipule sa lanterne magique pour sa femme et ses enfants. Il est présenté comme un magicien qui fait surgir des images et des histoires de sa boîte magique. En faisant les projections, « il lui semble que [ce sont] ses rêves qu'il [projette], des images inscrites au-dedans même de son corps et qu'ainsi il [part] en voyage avec tous ceux qu'il [aime] dans des paysages intérieurs connus d'eux seuls, et ces géographies uniquement faites de taches de couleurs et de lumières les conduisent plus loin encore, dans les coulisses du temps et de la nuit là où les morts gardent séjour » (Ibid., 104-105). Conteur d'histoires, Victor-Flandrin fabrique ses propres images et crée un monde nouveau. Parry (2003, 17) note que la lanterne

magique est comme un « troisième œil » qui lui donne accès à un monde au-delà de la souffrance et du mal.

L'appareil Hotchkiss de Tiffauges peut aussi être perçu comme un troisième œil pour son maître. En fait, le héros de Tournier en parle comme de « l'œil de Cyclope » (Tournier 1970, 167) qui s'ouvre comme l'éclair et se referme sur ce qu'il a vu, en volant la proie pour la rapporter à son maître. L'acte photographique, artistique est ici égoïste et ce troisième œil n'est qu'une autre manière de s'approprier les enfants. « La photographie promeut le réel au niveau de rêve, elle métamorphose un objet réel en son propre mythe. L'objectif est la porte étroite par laquelle les élus appelés à devenir des dieux et des héros possédés font leur entrée secrète dans [son] panthéon intérieur » (Ibid., 169). Au contraire, ce côté égoïste de la passion pour l'image prend une dimension altruiste chez Victor-Flandrin, qui partage sa lanterne magique mais aussi son esprit artistique et son goût pour les histoires avec les autres. Dans ce cas, grâce à ce troisième œil, l'imaginaire devient visible à travers les images projetées sur les murs du grenier.

2.1.2 Le pouvoir des mots

Quant à Charles-Victor, il est plutôt lié à la passion pour les mots qu'à celle pour l'image, manifestée uniquement par son obsession pour le tableau de Goya *Saturne dévorant un de ses fils*, qui représente l'inverse de ce que Tiffauges pense de la photographie. Si pour Tiffauges la photographie transforme l'objet réel en mythe, chez Charles-Victor le mythe représenté par la peinture prend une forme réelle dans la figure du jeune homme qui organise sa vie en essayant d'imiter la figure terrible de Chronos.

Le pouvoir créatif de Charles-Victor réside dans la passion qu'il a pour les mots et, comme son grand-père, pour les histoires. Le point de départ pour ses histoires est de nouveau un troisième œil de l'imagination : le troisième œil de Charles-Victor est « terrible, il voit tout. Il vous lorgne depuis le trou de mon cul, sans pitié ! ». La voix narrative continue : « Il voyait

tout avec ce troisième œil. Cet œil anal, magique, farouche. Il voyait surtout ce qui n'existait pas. Et il s'épuisait à lutter avec des hordes d'ennemis imaginaires, visibles seulement pour cet impitoyable œil rectal » (Germain 1987, 45). Dans l'entrevue du 25 novembre 2006, avec Emmanuelle Dancourt, pour l'émission de KTOTV, *Les visages inattendus des personnalités*, Sylvie Germain déclare que « c'est ce qui sort de l'homme, le regard que nous portons sur le monde, sur les autres, c'est ce qui vient du plus profond, et c'est ce regard-là qui bâtit le monde.[...] Un regard foireux, loucheux peut tuer une personne, peut tuer un texte, peut tuer la beauté ». Ce troisième œil qui est celui de l'imagination chargée de haine qui crée des histoires méchantes conduira Charles-Victor à la violence, à la trahison et au crime sournois.

Cet aspect du regard malin rappelle le conte de Hans Christian Andersen *La Reine des Neiges*, qui fascine Tournier, comme il le confesse dans *Le Vent Paraclet* (1977, 50-51). Le conte raconte l'histoire du miroir inversant du Diable. Ce miroir magique change la perception que les gens ont du monde, il laisse à côté tout ce qui est bon et beau et grossit tout ce qui est laid et mauvais. Lorsque Satan montre son miroir à Dieu, le miroir éclate en mille morceaux, qui tombent sur la terre. Des lunettes ou des fenêtres sont faites à partir de ce verre, qui déforment horriblement la vue de celui qui regarde à travers. Un des morceaux entre dans l'œil du petit Kay et désormais « on remarquera cet enfant pour son esprit et sa pénétration, mais on le redoutera pour sa méchanceté et ce travers qu'il a de ne voir chez chacun que les ridicules et les laideurs » (Tournier 1977, 50-51).

On reconnaît, dans l'image de Kay, Charles-Victor, qui n'arrive à voir que le négatif et la laideur. Ce qui vient du plus profond, c'est un regard qui se concentre sur les mauvais aspects et qui finit dans le crime du prochain. Comme Kay, le personnage germainien a un esprit aigu qui pénètre le monde, mais qui est né de la méchanceté de son regard. Tiffauges aussi peut être perçu comme une variante de Kay, surtout pour son étonnante lucidité dans ses *Écrits sinistres*, où il dévoile souvent la stupidité et l'hypocrisie des autres (Krell 1994, 115).

Tournier (1977, 50) ajoute en commentaire que le miroir du Diable inverse tout et fait que ce qui se reflète de mauvais semble irrésistiblement intéressant. De ce point de vue, nous pouvons ajouter qu'Abel voit le monde à travers ce morceau de verre déformant qui est le nazisme, séduit par la nouvelle idéologie et séduisant à son tour les enfants allemands.

Le morceau de miroir qui fait que Charles-Victor voit le monde à travers son imagination méchante est doublé du pouvoir de dominer les mots dont il fait preuve dès son enfance. Comme Tiffauges, qui utilise les mots pour écrire ses *Écrits sinistres*, l'enfant du roman germanien écrit son propre *Journal d'un caca* où, à l'aide des mots haineux, méchants, devenus presque des armes, il raconte des histoires inventées où il lutte avec son frère mort et ses parents traîtres. C'est « une lutte imaginaire sans mesure, ni fin, s'exacerbant de sa propre solitude; une lutte armée de mots, de grossièretés, d'obscénités, contre des fantômes d'ennemis. Une lutte au mot à mot, - au corps à mot, au couteau » (Ibid., 50). La force magique des mots est la seule qui l'aide à survivre, lui l'enfant blessé, trahi. C'est « son unique force qu'il ne [cesse] de vouloir dédoubler, démultiplier, aviver » (Ibid., 53). Plus tard, à Paris, enfermé dans sa solitude et sa frustration, dans sa haine contre sa famille, le monde et l'histoire, il trouve son seul refuge dans les lettres qu'il écrit à sa sœur. Mais le salut à travers l'écriture n'est jamais réalisé et le côté humain est interrompu par le fait que les lettres ne sont jamais envoyées et que Baladine ne sera jamais au courant de leur contenu.

L'unique aspect complètement positif, qui fait que le pouvoir d'imagination du garçon serve un but plus noble et humain, est l'instruction de sa sœur, faite à travers l'invention d'histoires. Passionné par l'école, il étudie avec zèle et apprend à sa sœur à lire, écrire et compter. Pour cela, il invente toute sorte d'histoires, « des dictées farfelues, [met] en scène les multiplications, les additions et les divisions comme des personnages de contes et lui [raconte] ses leçons d'histoire et de géographie d'un ton de tragédien » (Ibid., 117). Cela rappelle de la lanterne magique de son grand-père et des projections d'histoires sur les murs

du grenier pour le divertissement de la famille. De plus, comme Abel Tiffauges, qui est intéressé à l'école seulement par des personnages comme Rimbaud, Lautréamont ou Napoléon, rejetant l'éducation classique, Charles-Victor est lui aussi passionné par des personnages auxquels il veut s'identifier : les grands aventuriers et navigateurs, mais surtout les Vikings, « ces hordes de marins qui semaient partout la terreur » (Ibid., 118), qu'il admire plus que les autres pour leur violence. L'amour de Charles-Victor pour l'éducation et pour l'accès aux connaissances font qu'il devient boursier à Paris, afin d'étudier à la Faculté de Philosophie. De nouveau, on serait tenté d'en déduire que cette étape de sa vie est une preuve de son côté humain, car l'apprentissage est un trait propre à l'homme. Mais c'est justement à ce moment qu'il atteint son apogée monstrueux, commettant d'abord le viol de Nelly, puis le crime du petit mitron.

On voit donc que la passion pour les images, pour les mots, pour l'éducation, qui devrait être associée à l'humanité, ne suffit pas pour conclure que les personnages possèdent un côté humain. Victor-Flandrin est le seul qui révèle son humanité à travers la création des images et des histoires qu'il partage, d'une manière altruiste, avec les membres de sa famille. Abel Tiffauges et Charles-Victor, les deux monstres moraux des romans, utilisent à des fins négatives les aspects de l'imagination et de la création. Ceci fait penser aux réflexions surgies après la Deuxième Guerre Mondiale, quand on avait constaté que l'éducation ne garantissait pas la formation des humains, car elle avait formé aussi les inhumains qui avaient participé au conflit. Dans un essai de 1965, intitulé « To civilize our gentlemen », George Steiner prend en considération ce point de vue :

We have little proof that a tradition of literary studies in fact makes a human more humane. What is worse – a certain body of evidence points the other way. When barbarism came to twentieth-century Europe, the arts faculties in more than one university offered very little moral resistance, and this is not a trivial or a local accident. In a disturbing number of cases the literary imagination gave servile or ecstatic welcome to politic bestiality. That bestiality was at times enforced and refined by individuals educated in the culture of

traditional humanism. [...] Literary values and the utmost of hideous inhumanity could co-exist in the same community, in the same individual sensibility. (Steiner 1984, 30)

Si on pense non seulement à la tradition et les valeurs littéraires, mentionnées dans cet essai, mais à une plus large échelle, à l'acte créateur, en général, on se rend compte que les inclinaisons artistiques des personnages ne constituent pas une garantie de leur humanité.

Malgré la passion pour les images ou pour les mots, il est difficile d'identifier le côté humain des personnages uniquement à partir de leurs préoccupations artistiques. Elles contribuent cependant à cette ambivalence des personnages, qui ne peuvent être vus ni comme complètement monstrueux, ni comme humains non plus. Car, afin de pouvoir parler d'humanité, il faut penser à une structure qui prenne en considération tous les éléments liés à la nature humaine : les réalisations culturelles, l'esprit artistique, mais aussi le respect, l'appui et la protection d'autrui, des attitudes considérées exclusivement humaines. Ainsi, le positionnement des trois protagonistes dans la sphère de l'humanité n'est accompli que lors de la rencontre avec l'Autre, le semblable, le prochain, sans lequel il serait difficile de parler de leur côté humain.

2.2 La découverte de l'Autre

En parlant de l'humanité et des caractéristiques artistiques propres à l'homme, Fernandes (2013, 24), insiste ensuite sur la fraternité, la solidarité et l'altruisme, qui sont des sentiments exclusivement humains, conduisant à une définition de l'humanité plus essentiellement éthique.

La relation avec autrui nous définit en tant qu'êtres humains, car l'existence signifie l'accueil de l'autre, qui convertit le regard sur le monde, en créant une nouvelle relation entre le monde et moi. Il m'en rend responsable, il me transforme en son médiateur. Le Moi humain se définit donc dans la relation à autrui. Quand on manifeste un désir de domination, comme c'est le cas d'Abel Tiffauges qui sert les nazis (Fontes 2001, 340), ou un rejet total de l'altérité,

comme le fait Charles-Victor qui, au comble de ce refus, commet un crime, l'humain devient monstrueux. Mais le contraire est aussi possible. La découverte et l'acceptation d'autrui rend possible une transformation du monstrueux en humain.

2.2.1 Visage et regard

Le contact avec l'altérité se produit initialement par le visage de l'autre, comme le remarque, de façon insistante, Emmanuel Levinas. Le visage marque la différence absolue entre le Moi et l'Autre, l'irréductibilité de l'Autre à Moi. Le visage représente la mortalité même de l'autre homme et c'est comme si la mort invisible, montrée par le visage d'autrui, concernait également celui qui regarde. La mort de l'autre me met en cause. C'est comme si le moi devenait, par son indifférence, le complice de cette mort et devait répondre à cette mort de l'autre afin de ne pas le laisser mourir seul. C'est précisément « dans ce rappel de la responsabilité du moi par le visage qui l'assigne, qui le demande, qui le réclame qu'autrui est le prochain de moi. [...] La proximité du prochain est la responsabilité du moi pour un autre. La responsabilité [...] c'est toute la gravité de l'amour du prochain – de l'amour sans concupiscence » (Levinas 1991, 192-193).

La philosophie levinassienne insiste sur l'idée de visage qui commande, qui interdit de tuer : « Le visage est ce qui nous interdit de tuer. [...] Le visage est ce qu'on ne peut tuer, ou de moins ce dont le sens consiste à dire : *Tu ne tueras point* » (Levinas 1982, 80-81). Ainsi le visage m'ordonne, il devient mon maître en même temps que le Moi devient otage du visage, d'autrui. Le surgissement du visage me prend en otage, me renvoie donc à ma responsabilité dont il m'est impossible de me détourner sans renier ma véritable subjectivité. C'est dans la réponse à cet appel d'autrui qu'on est homme. Plus on est responsable, plus on est humain, au point d'exister à l'accusatif : « Me voici. Faire quelque chose pour un autre. Donner. Être l'esprit humain, c'est ça » (Lévinas 1988, 93). Être humain ce n'est pas faire un discours

nominatif par « je », mais c'est répondre à un appel par l'accusatif « me ». Être moi signifie répondre d'autrui, assumer la responsabilité pour autrui.

Le visage est donc le premier discours, le premier contact avec l'Autre, le premier moment de la responsabilité envers autrui. Sylvie Germain, qui a écrit sa thèse de doctorat sur le thème du visage et du regard dans la philosophie levinassienne, connaît bien le rôle d'autrui pour l'être humain et cette perspective fait partie de sa méthode de créer ses personnages. Dans son entretien du 25 novembre 2005, avec Emmanuelle Dancourt, pour l'émission de KTOTV *Les visages inattendus des personnalités*, elle parle de sa conception de l'humanité, qui se rapproche de la philosophie levinassienne :

L'homme n'est pas achevé. La plupart d'entre nous, nous sommes encore en capacité de devenir des hommes et nous ne sommes pas des hommes. Nous avons des moments d'humanité au cours de notre vie. Par moments nous accédons à notre humanité, mais la plupart du temps nous sommes tellement esclaves de ce qui fait partie de notre *moi* biologique ou cosmique ou animal, le *moi égoïste*, le *moi, moi, je*. [...] Accéder à autre chose, c'est dépasser cette illusion de *moi/ je* narcissique, le *moi/ je* égoïste et cetera, animal et enfermé sur lui-même pour parvenir à ce moi oblatif [...] et donc il y a cette idée d'un processus d'hominisation constant.

Victor-Flandrin est souvent dominé par son côté animal, instinctif, comme au cours de l'épisode où il abat bestialement le cheval qui a blessé mortellement sa première femme, coupe la tête de l'animal et l'accroche au fronton du porche de la cour, comme un défi adressé à Dieu. Son côté obscur se révèle aussi quand il va dans la forêt, tue un sanglier, boit le sang qui jaillit de la plaie ouverte et quand, ensuite, dans une sorte d'ivresse, il viole une femme inconnue dans la forêt. Tout cela se passe symboliquement un dimanche matin, lorsque les villageois sont à la messe. Cet acte marque encore une fois la profonde différence qui existe entre Victor-Flandrin, seul dans la forêt, et le reste de la communauté, réunie à l'église. Son comportement peut aussi être interprété du point de vue de sa révolte farouche contre Dieu qu'il voyait comme un Dieu de malheur, « ce Dieu qui ne faisait semblant d'exister que pour

abuser, humilier et affliger les hommes » (Germain 1985, 271). Charles-Victor, portant la même rancœur contre ce « Dieu bon à rien » (Germain 1987, 168), est également dominé par des moments de bestialité. Il suffit de penser à son orgueil immense, à son esprit concentré sur soi-même qui le conduit à la haine démesurée de ses prochains, au viol de Nelly, à la trahison et au crime perfide de Roselyn.

Mais les deux personnages germainiens ont des moments d'humanité et ces moments sont liés à la découverte de l'autre, à la prise de responsabilité en face du visage de l'autre. Alors qu'il reste toute sa vie un étranger aux lieux, ayant comme marque d'étrangeté la tache d'or de son œil gauche qui rebute les gens du village, Victor-Flandrin non seulement accepte ceux à visage disgracié, mais encore, il s'en sent responsable. Ainsi, en choisissant ses femmes, il est attiré par celles qui ont des marques de singularité qui les excluent de la communauté. Blanche est défigurée par une « immense envie couleur lie-de-vin » qui couvre la moitié gauche de son visage. Dès la première rencontre avec cette femme, « sa disgrâce et sa détresse touchent Victor-Flandrin qui du coup tempèrera sa sauvagerie coutumière » (Germain 1985, 133), invitant la jeune fille à entrer dans la ferme qu'elle ne quittera plus.

Sang-Bleu, la femme qui vient à la Ferme Haute après la mort de Blanche, est une autre fille disgraciée. Cette fille au regard fixe et dur est dépourvue de toute pilosité. Il trouve tout simplement étrange cette fille à « la peau trop nue, [au] crâne lisse et [aux] paupières sans cils [...] - mais la veine bleue qui serpentait à sa tempe lui parut remarquable » (Ibid., 215). Elle est comme une statue de marbre, absente à tout, surtout à sa mémoire, qu'elle ferme volontairement. Mais Victor-Flandrin, en la prenant en pitié, en la dévisageant avec compassion, ravive petit à petit l'étincelle cachée sous les substrats de sa souffrance et, à côté de Victor-Flandrin, elle découvre le bonheur jusqu'à sa mort subite (Parry 2003, 20).

Sang-Bleu est suivie de Ruth, la femme juive, que Victor-Flandrin rencontre à Paris avant le déclenchement de la Deuxième Guerre Mondiale. Dans ce contexte Ruth symbolise

un des êtres les plus menacés, les plus démunis. Son visage, aux yeux « trop grands et trop sombres » (Germain 1985, 240), en fait par excellence une figure d'étrangère, d'exilée de la terre. Mais pour Victor-Flandrin elle est la femme la plus aimée et c'est à travers son amour pour elle que Victor-Flandrin accède à la plénitude de son côté humain. Parry (2003, 21) remarque qu'à ce moment Victor-Flandrin cesse d'exister pour lui-même, commençant à exister pleinement pour l'autre. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup « surgit et lui ouvre ses bras comme un pays inespéré ouvre ses frontières pour accueillir des réfugiés. Un pays franc » (Germain 1985, 255).

Ruth est l'Autre, l'étranger que Victor-Flandrin reçoit à bras ouverts. Avec Ruth, il laisse « un peu du monde extérieur [entrer] à la Ferme-Haute et la forteresse de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup si longtemps et farouchement close sur un temps immobile [s'entrouvre] enfin aux bruits et aux mouvements du dehors » (Germain 1985, 257). Avec la venue de la femme dans le monde de Victor-Flandrin, l'atmosphère à la Ferme-Haute change, elle devient agréable et familiale. Dans cette atmosphère, la lanterne magique ressort, accompagnée d'autres boîtes, plus magiques encore, qui font résonner rythmes et chansons et qui apportent de nouveau le bonheur chez les Péniel. L'amour de Ruth aide Victor-Flandrin à se réconcilier avec son passé, avec sa mémoire chargée de souffrance et de deuils :

Ruth jetait une clarté si vive, une joie si forte sur le présent que tout le passé en était rédimé. [...] Des noms et des visages réconciliés avec la vie et le présent grâce à cette alchimie de sa mémoire qu'avait su accomplir Ruth en lui.[...] Le monde, s'il n'était plus à l'aplomb de Dieu, avait cependant retrouvé une assise, - Ruth en était le point d'appui et d'équilibre, ou plus exactement le point focal où convergeaient toutes choses, tous lieux et tous visages pour prendre pause dans la douceur et le bonheur. (Ibid., 263)

Ruth est tellement importante pour l'humanisation de Victor-Flandrin qu'après qu'elle est emportée avec ses enfants par les troupes nazies, l'homme perd le langage, marque de l'humanité, il devient la proie du mutisme et du désespoir. *Le Livre des Nuits* se ferme sur

cette image de Victor-Flandrin qui, privé de Ruth, n'est qu'un personnage secondaire dans *Nuit-d'Ambre*.

Victor-Flandrin assume sa responsabilité devant ces femmes qui symbolisent Autrui, l'étranger, l'exclu d'une manière ou d'une autre de la société. Il leur offre son amour désintéressé, l'amour de prochain dont Levinas parle, montrant son côté humain. Mais en même temps, ces femmes reflètent son étrangeté à lui, car une des caractéristiques extraordinaires de Victor-Flandrin est qu'il est dépourvu de reflet dans le miroir, donc jusqu'à sa mort il lui faut « vivre en miroir du seul regard des autres » (Germain 1985, 81). Cette caractéristique fait qu'il reste toujours en contact avec ses semblables, mais aussi, qu'il demeure pour toujours un étranger, car il se reflète dans le regard de celles qui sont, à leur tour, exclues de la société.

C'est à travers la réflexion de soi-même dans le regard d'autrui qu'on assiste au début du processus d'humanisation de Charles-Victor. C'est devant le corps agonisant du petit mitron que Charles-Victor regarde l'autre pour la première fois, il regarde les yeux de Roselyn où il voit « ce regard d'un éternel enfant, dont l'innocence et la bonté n'étaient même pas altérées par la trahison que celui dont il avait fait son ami venait de commettre » (Germain 1987, 292). Charles-Victor a maintenant l'expérience du contact avec autrui, cet autrui que le jeune homme ne veut ni dominer, ni annihiler, un autrui du point de vue lévinassien, qui est le maître et dont le visage ordonne de ne pas tuer. Charles-Victor se rend compte de la dimension de son geste au moment où il aperçoit le portrait minuscule de lui-même glisser et tournoyer dans la pupille du jeune boulanger, « comme s'il tombait au fond d'un puits » (Ibid., 293). Pour la première fois, Charles-Victor voit le visage de Roselyn et se regarde à travers les yeux mourants du petit mitron, en réalisant qu'il a enfreint l'interdiction « qui apparaît aussi dans les Écritures, auxquelles l'humanité de l'homme est exposée autant qu'elle est engagée dans le monde » (Levinas 1988, 81). En regardant Roselyn, il entend la première

parole du visage, qui selon Levinas (Ibid., 83) est l'injonction *Tu ne tueras pas* et sa réaction est exclusivement humaine : il désire le pardon, il veut entendre le jeune boulanger lui dire: « - je te pardonne » (Germain 1987, 293). Cette interdiction lui est évidente maintenant, au moment où il regarde le visage de l'enfant mourant qu'il tient dans ses bras :

L'éclair d'intelligence qui l'avait traversé quand l'enfant était mort entre ses bras l'avait presque au même instant détruit, de par l'excès même de l'évidence qui s'était alors révélé à lui : - qu'il est si rigoureusement interdit à l'homme de tuer son prochain que quiconque bafoue cette interdiction se tue soi-même en même temps que sa victime. (Ibid., 322)

Après le crime qu'il a commis, Charles-Victor ressent le besoin du contact avec l'autre. Ainsi, dans un état de confusion, l'homme contacte par télégramme la meilleure amie de Roselyn, Thérèse. Une fois arrivée à Paris, elle rencontre Charles-Victor et a l'intuition de la mort de son ami et de l'implication du jeune homme dans cette mort. Lors de cette rencontre, Charles-Victor regarde la femme, il voit et se rend compte de son visage : « Il la regardait. [...] Ses yeux étaient grands ouverts, écarquillés presque, et leur regard était tout à fait insensé. Ses lèvres étaient entrouvertes et tremblaient imperceptiblement » (Ibid., 312). Thérèse se donne complètement à Charles-Victor et, à travers son abandon et sa tendresse, le jeune homme connaît finalement la révélation de l'amour. Comme Ghiteanu (2010, 87) le souligne, le geste de Thérèse révèle à Charles-Victor sa part d'humanité, au-delà de la méchanceté qu'il avait cultivée pendant des années d'obstination. Il vit un état d'étonnement de la découverte de l'autre, mais aussi de la découverte de soi-même. Thérèse « l'[a] entraîné dans ces géographies au fond de la mer qui s'[étendent] à l'infini sous la peau, - double géographie, en elle et en lui [...] Elle l'[a] conduit au comble de la douceur, elle lui [a] appris l'absolu de l'abandon et de l'oubli de soi en l'autre, jusqu'à la perte » (Germain 1987, 314). Pour la première fois, Charles-Victor regarde l'autre, découvre le visage de l'autre : « Il était resté replié dans le lit, à la regarder, la regarder » (Ibid., 316). La répétition du verbe

« regarder » souligne que Charles-Victor est finalement capable de voir l'autre et lui permet d'entrer dans son monde, ce qui se réalise à travers le visage dans son sens levinassien. Le jeune homme ne désire plus l'annihilation d'autrui comme auparavant, mais au contraire, c'est l'Autre qui est le maître et Charles-Victor devient l' « otage », c'est lui qui se laisse commander : « Il était si plein d'elle, si vide et retourné, si fou d'elle, qu'il n'avait même pas été capable d'esquisser un geste pour la retenir » (Ibid., 316). Térése est celle qui « l'[a] destitué de lui-même. Elle [a] réduit à néant sa violence, son arrogance et son ludisme aussi intempérant qu'inconséquent » (Ibid., 319), donc elle lui a montré son côté humain.

Levinas (1971, 234) souligne aussi que la relation avec l'autre est une asymétrie, car l'autre se joint à moi mais, en même temps, il me joint aussi à lui pour le servir, il devient maître. Ainsi, dans cette relation de responsabilité éthique, je suis l'otage et l'autre me commande. Telle est la relation humainement éthique dans la conception levinassienne. Et avec Térése, Charles-Victor connaît pour la première fois ce type de relation, car avant, à cause de son immense orgueil et de son amour propre, il ne s'était jamais laissé devenir otage de l'autre. Au contraire, il avait toujours voulu dominer, comme avec Baladine et Nelly ou même détruire l'autre, comme lors du meurtre de Roselyn.

Même quand il tente de laisser surgir son côté humain, la haine l'en empêche. Avant Thérèse, il fait des tentatives de s'«humaniser», des moments d'humanité, mais qui ne se réalisent jamais. La première tentative se produit dans la relation avec Ulyssea, la jeune femme saltimbanque, qui lui rend des visites nocturnes et lui raconte des histoires. La surprise de Charles-Victor est de découvrir qu'à la disparition imprévue d'Ulyssea, qui part un jour de Paris et de la vie du jeune homme, il éprouve un sentiment de manque et de tristesse, de trouble et de malaise. Cela lui rappelle l'époque durant laquelle, enfant révolté contre sa famille et surtout contre sa mère, qu'il considérait la plus grande traîtresse de tous, il avait quand même des moments de tendresse : « Pourtant il y avait des nuits où il se réveillait tout

tremblant, ivre de retrouver l'amour perdu de sa mère. Il se dressait d'un coup dans son lit, les lèvres balbutiantes, brûlées par le nom qui venait de s'arracher à son cœur, prêt à appeler sa mère, à se jeter dans ses bras » (Ibid., 88). Mais, dans ces moments, comme au moment où il se laisse aller à la tristesse après que Ulyssea le quitte, Charles-Victor se reprend et la haine finit par dominer ce côté humain qui essayait de réapparaître. La force de la haine envers les autres et le rejet de tout attachement sont tels que l'être aimé par mégarde devient en un instant objet de rage et de destruction : « Ulyssea [...], à ton nom enjôleur, je saurai bien tordre le cou ! Je réduirai ton souvenir en poussière. Disparais donc à tout jamais sur tes béquilles de malheur et va-t'en migrer en enfer ! » (Ibid., 234). C'est exactement comme, en tant qu'enfant, au lieu d'accepter les pulsions humaines et de demander l'affection de sa mère, il préfère « se mordre au sang les bras, les genoux, pour faire taire le nom, refouler l'appel » (Ibid., 89). Avant Thérèse, Charles-Victor se montre donc incapable de se donner à l'autre, de se laisser conduire et maîtriser par l'autre, il ne réussit qu'à chercher la haine et la domination de l'autre et à étouffer toute tentative de révéler son côté humain.

Ce désir de domination se retrouve aussi chez Tiffauges, qui ne veut pas être l'otage de l'autre, mais le maître. Premièrement, il s'empare de l'autre furtivement, à travers les photographies des enfants qu'il prend en cachette et, comme il affirme lui-même, il se sent le possesseur des objets photographiés (Tournier 1970, 167). Ensuite, cette tentative de domination touche une autre dimension dans la napoléon nazie dont il devient petit à petit le commandant. L'autre est cette fois-ci perçu du point de vue égoïste impliqué par le désir de domination qui est propre à l'idéologie nazie, tel que Finkelkraut le décrit :

Tordre le cou au scrupule de l'être ; libérer la vie de toute intrusion étrangère, la déployer sans entraves ; lui rendre la cruauté naturelle, sa vitalité sauvage, sa spontanéité et sa superbe ; faire taire les visages en les réduisant à des échantillons ou à des exemplaires d'une espèce ; substituer, en guise de socialité, la fraternité raciale à la proximité de l'autre homme. (Finkelkraut 1996, 55)

En servant les nazis, en croyant à la l'image fantastique du nazisme qui lui est présenté, Tiffauges se trouve apparemment dans une relation avec l'autre. Toutefois, il n'est pas dans une relation humaine qui relève de l'éthique, mais dans une relation opposée de domination, où le visage de l'autre est effacé, comme c'est le cas dans le programme nazi.

Tiffauges prend vraiment connaissance de l'autre à travers Arnim le Souabe, non seulement en regardant son visage, mais encore physiquement, car le corps entier d'Arnim pulvérisé par une explosion recouvre le corps de Tiffauges du sang du garçon. Ce baptême de sang fait que Tiffauges perde connaissance. Boulumié (1988, 175) interprète la perte de connaissance comme une mort initiatique, le début de la transformation du héros d'Ogre en Saint-Christophe. Tiffauges reconnaît lui-même que « ce farouche baptême a fait de [lui] un autre homme » (Tournier 1970, 544). Tiffauges se compare maintenant à Saul sur le chemin de Damas et l'idée de sa transformation est exprimée clairement à travers cette comparaison. Saul, envoyé à Damas pour persécuter des chrétiens, assiste sur le chemin à l'apparition du Christ et se convertit ensuite au christianisme, devenant Paul. De persécuteur il devient protecteur des chrétiens, comme Tiffauges qui, du Roi des Aulnes, se métamorphose en Saint Christophe, de tyran ravisseur d'enfants devient sauveur d'Ephraïm, l'enfant juif qu'il découvre dans la forêt de Mazurie.

La transformation s'accomplit au moment où Tiffauges voit le visage « de l'autre complètement autre », pour reprendre la formulation de Fontes (2001, 333). L'homme rencontre l'enfant juif à moitié mort « qui [peut] avoir indifféremment entre huit et quinze ans [...], coiffé d'un bonnet formé de trois pièces de feutres cousues ensemble » (Ibid., 550-551). Comme conséquence de la découverte de cet enfant faible dont Tiffauges examine attentivement l'apparence, il y a une métamorphose du héros, qui n'éprouve plus le désir d'ogre ravisseur d'enfants, mais plutôt un instinct paternel, de guérisseur, qui le conduit à cacher l'enfant et à tenter de le sauver. Charles-Victor éprouve le même sentiment pour

Cendres, le fils conçu lors de la nuit d'amour avec Thérèse et à travers qui le jeune homme connaîtra pleinement son humanité, dans le sens de l'amour désintéressé offert à l'autre, comme nous l'analyserons en détail dans le sous-chapitre suivant.

On remarque que Victor-Flandrin s'inscrit le mieux dans ce concept d'humanité exprimé par Germain où l'homme n'a que des moments d'humanité, quand il réussit à comprendre la partie oblatrice du soi. Le personnage du *Livre des Nuits* entremêle les moments appartenant à son côté obscur, animal, aux moments d'acceptation et de tolérance envers ses femmes, qui symbolisent l'autre rejeté par le reste de la société, mais aussi par l'amour montré à ses enfants et petits-enfants. Charles-Victor et Abel Tiffauges sont des personnages dominés plutôt par leur côté monstrueux, par leur amour propre et leur désir de domination de l'autre, qui connaissent une transformation positive seulement au moment où ils arrivent à s'abandonner complètement à l'autre, à l'enfant qui a besoin d'affection et d'aide.

2.2.2 L'Autre enfant

Levinas parle de la responsabilité qu'on doit assumer devant autrui, responsabilité qui peut être définie, de son point de vue, comme l'amour du prochain. L'enfant est l'être qui appelle le plus à cette responsabilité et la réponse à cet appel nous rend humains. Ou, comme Julia Kristeva (1980, 12) le remarque, l'enfance dans notre univers vivant est censée nous sauver de la mort, et nous ajoutons, de la mort de l'humanité, à travers la prise de responsabilité pour cet autrui qu'est l'enfant.

Victor-Flandrin a Petit-Tambour, son petit-fils né après la guerre symbolisant l'espérance, Abel Tiffauges rencontre Ephraïm, l'enfant juif à demi mort dans la forêt de Mazurie et Charles-Victor rencontre Cendres, le fils né de son union avec Thérèse dont Charles-Victor n'avait rien su pendant sept ans et qui vient à la Ferme-Haute après la mort de sa mère.

Arrivé au point zéro de son existence après la disparition de Ruth, enlevée par les Allemands, Victor-Flandrin connaît un retour à la vie avec la naissance de Petit-Tambour, son deuxième petit-fils. Symboliquement, sa venue signifie la fin de la guerre et c'est le jour même de la capitulation que l'enfant prononce pour la première fois le mot « maman ». Comme Koopman-Thurlings (2007, 85) le remarque, l'arrivée de cet enfant provoque la renaissance de Nuit-d'Or, qui s'ouvre de nouveau au monde qui l'entoure. « Cette naissance achève de rendre espoir à Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup » (Germain 1985, 296). Avec l'enfant « la pensée impossible de Dieu vient de faire retour en son cœur », mais cette nouvelle pensée de Dieu est d'un « Dieu sans visage et sans nom, transfondu dans la terre, fait de pierres, de racines et de boue » (Ibid., 300). La mort de l'enfant dans un accident de chasse et les nouvelles qui lui annoncent la mort de Ruth et de ses enfants dans le camp nazi de Sachsenhausen ont comme effet une nouvelle chute de Victor-Flandrin, chute marquée dorénavant par le mutisme et un état végétatif d'où il ne sortira jamais complètement jusqu'à sa mort.

Comme pour Victor-Flandrin, la rencontre de Tiffauges avec Éphraïm marque un changement dans la nature du personnage. Lors de la première interaction entre Tiffauges et Ephraïm, il ne s'agit pas du ravissement digne de sa réputation d'ogre de Kaltenborn, mais d'une irruption de son instinct paternel et protecteur, comme il l'avait fait avant avec le pigeon à demi mort de faim et de froid qu'il avait soigné en utilisant un système de prédigestion buccale. « Ce n'[est] plus la chevauchée tumultueuse qui [ramène] Tiffauges à Kaltenborn après une chasse fructueuse, serrant dans ses mains une proie blonde et fraîche. Il n'[est] pas porté par l'ivresse phorique habituelle qui lui arrachait des rugissements et des rire hagards » (Tournier 1970, 551). Tiffauges l'emmène en cachette dans la forteresse et, à partir de ce moment, sa vie se partage entre les occupations habituelles et « l'acharnement de rendre la vie au corps délabré d'Ephraïm » (Ibid., 552). Dans la Postface du *Roi des Aulnes*, De Monès

(Tournier 1970, 596) parle même de l'instinct maternel de l'homme dans le cas de Tiffauges, en faisant référence à l'obsession du personnage pour la phorie, l'obsession d'être porteur d'enfant et à sa vocation de guérisseur, montré dans la relation avec Éphraïm.

Charles-Victor éprouve aussi un sentiment paternel envers Cendres. Au début, lors de leur première rencontre, il l'accueille avec « un obscur sentiment où se [mêlent] la consternation, la terreur et la joie » (Germain 1987, 387). Ensuite, il cherche se rapprocher de l'enfant, avoir des gestes affectueux envers lui, mais l'enfant le rejette constamment. Finalement, le sentiment paternel fait surface lors du dénouement du roman, quand Cendres accepte son père dont la main lui caresse doucement les cheveux. Le petit garçon appelle sa mère et Charles-Victor, « penché à la croisée de ces appels lancés entre les morts et les vivants, [répond] simplement : - *Je suis là*. [...] Il [est] là, - père et mère confondus. [...] Puis il s'[allonge] à côté de l'enfant, le serrant dans ses bras [...] et il s'[endort] avec lui, pressé tout contre lui » (Ibid., 408-409).

Tiffauges et Charles-Victor découvrent le sentiment paternel par l'intermédiaire des deux enfants souffrants qui représentent Autrui, appelant à la prise de responsabilité, les deux personnages montrant finalement leur côté humain. C'est en relation avec les deux enfants que Tiffauges et Charles-Victor existent « à l'accusatif ». Comme Levinas le souligne dans sa philosophie d'autrui, être humain peut être résumé dans les deux mots : « Me voici », qui veut dire faire quelque chose, répondre à l'autre en assumant sa responsabilité. Pour la première fois, les deux personnages laissent de côté l'existence au nominatif, « me » remplace « je », c'est à travers autrui qu'ils trouvent un sens à leur existence.

Cette ouverture de Tiffauges et de Charles-Victor respectivement vers Ephraïm et Cendres pourrait être expliquée par leur identification aux enfants qui représentent un alter ego des personnages. Fontes (2001, 334) signale qu'au début, le changement de comportement de Tiffauges est dû à une reconnaissance de soi en Ephraïm, qui est un être humilié, souffrant,

comme Tiffauges l'avait été lors de son enfance et de sa jeunesse, renvoyé de la maison par son père, terrorisé par ses camarades au collège de Saint Christophe ou exclu de la société en tant qu'adulte.

Charles-Victor se reconnaît aussi dans son fils qui « [demeure] replié sur lui-même avec une obstination presque mauvaise, repoussant toute tentative d'approche, toute marque d'affection que les autres autour de lui cherchent à lui exprimer. Il [refuse] de se laisser séduire, d'être aimé autant que d'aimer » (Germain 1987, 388). Charles-Victor voit en Cendres son alter ego et c'est pour cela qu'il comprend parfaitement son attitude et cherche le rapprochement. « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu [comprend] cet enfant fuyant, muet et hostile comme il n'avait encore jamais compris quiconque. [...] Il [retrouve] en lui l'enfant sauvage qu'il avait lui-même été ; l'enfant blessé, abandonné, rebelle » (Ibid., 389).

Tiffauges et Charles-Victor se retrouvent dans autrui, qui par sa présence, les appelle. Même s'ils se ressemblent d'un certain point de vue, l'enfant reste l'Autre qui ne peut jamais être réduit au Moi (Charles-Victor et Tiffauges), un Autre qui commande et qui devient le maître tandis que le Moi devient l'otage d'autrui (Levinas 1988, 94). Comme Platten (1999, 113) le remarque : « Ephraïm is a symbol of the Other, in the sense that the post-Holocaust philosopher Emmanuel Levinas uses the term ; as meaning the one to whom we in our separate identities are always a hostage, the Other which always comes before the self ».

Il suffit penser à l'épisode où, sorti se promener, Tiffauges et Ephraïm sont surpris par un soldat SS que Tiffauges veut tuer, conscient du risque que celui-ci représente pour l'enfant. Mais Ephraïm lui crie :

[...] ne le tue pas![répète-t-il] entre ses sanglots. Les soldats de l'Éternel vont venir délivrer le peuple d'Israël, mais toi, ne tue pas, ne tue pas ![...] C'[est] la première fois que sur un point important il [impose] sa volonté au Français. Tiffauges ne [doute] pas qu'il [abdiquera] désormais de plus en plus devant son protégé. (Tournier 1970, 566)

Ephraïm est l'Autre qui commande à Tiffauges et Tiffauges lui répond en se soumettant à sa demande. La volonté de l'enfant est pour la première fois plus importante que sa propre volonté. La prohibition biblique qui apparaît dans l'épisode de Caïn et Abel apparaît cette fois-ci dans le rapport éthique avec l'extériorité d'autrui (Fontes 2001, 338).

Charles-Victor essaye lui aussi d'établir un rapport éthique avec son fils, un rapport où autrui devient plus important que soi-même, où il essaye de montrer des sentiments d'amour et d'affection. Mais l'enfant continue à le rejeter et, finalement, Charles-Victor se soumet à ce rejet et, décidant de se suicider, part dans la forêt se pendre. Après la lutte avec l'ange que nous analyserons dans le chapitre suivant, Charles-Victor rentre à la maison et l'enfant, notant un changement dans son père, est prêt à l'accepter. On assiste donc à une acceptation mutuelle d'autrui dans cette relation entre le père et le fils. A travers Cendres, dont il peut maintenant se rapprocher, Charles-Victor trouve sa rédemption. Éphraïm a lui aussi un rôle rédempteur pour Tiffauges. Le Français essaye de sauver l'enfant, l'emportant sur ses épaules et fuyant vers l'occident, se transformant ainsi en l'ogre bon qui est saint Christophe, comme le nomme Tournier (1977, 186). Ephraïm est un sauveur puisqu'il sauve Tiffauges de l'inversion maligne qui ferait de Saint Christophe un Barbe-Bleue ou un Roi des Aulnes, voleur d'enfants (Bouloumié 1988, 221). Dans les dernières pages du roman, Tiffauges devient l'« ogre doux, inoffensif, assoiffé de tendresse » (Tournier 1970, 207), ainsi que le personnage se décrit lui-même. Il abandonne l'image de dominateur qu'il incarne lors de l'enlèvement des enfants dans les forêts de Mazurie, monté sur Barbe-Bleue, l'image du Centaure ravisseur d'enfants, et se transforme en dominé, chevauché par Ephraïm qui devient son maître, autrui qui le guide et le commande. Quand Tiffauges perd ses lunettes, Ephraïm, sur ses épaules, lui dit : « Ce n'est rien, Cheval d'Israël, je vais te prendre par les oreilles et te guider » (Tournier 1970, 578). Tiffauges meurt émergé dans les marécages en restant fidèle à l'image de Saint Christophe, ennobli par la tentative de sauver le petit garçon juif. Charles-Victor survit, mais dans sa

version humaine, qui n'a rien à voir avec l'être haineux qui nous apparaît au début du roman. Il existe maintenant seulement pour autrui, pour Cendres, à qui il offre toute son affection.

Ephraïm et Cendres sont des enfants sauveurs par l'intermédiaire desquels Abel Tiffauges et Charles-Victor font la transition du nominatif à l'accusatif, du « je suis » à « me voici », du monstrueux à l'humain. Ghiteanu (2010) insiste sur l'idée d'enfant sauveur, associant Cendres à l'image du Christ. La même association peut être faite dans le cas d'Ephraïm. Ephraïm est annoncé par l'épisode où Hellmut est décapité dans un accident, destin qui rappelle Jean Baptiste, précurseur du Christ, qui a été décapité sur l'ordre de Hérode (Petit 1986, 242). L'image du Christ revient au moment où Ephraïm est pris sur les épaules de Tiffauges, comme Jésus sur les épaules de Saint Christophe.

Dans la première partie de cette étude, nous avons commenté le côté monstrueux des personnages qui se concentrent sur eux-mêmes, d'une manière narcissique. Abel Tiffauges croit à une connivence entre son destin personnel et le cours de l'histoire, il pense que les événements arrivent pour le sauver et qu'il est capable de décider de l'histoire. Charles-Victor est tellement concentré sur lui-même qu'il rejette tous les autres. Ghiteanu (2010, 78) observe que ce sont ses traits démoniaques qui caractérisent le personnage principal : « un orgueil immense, la dilatation du *moi*, une révolte iconoclaste, la volupté des sens et le rejet farouche de l'amour ». On voit donc que le côté monstrueux se concentre sur le « je » nominatif.

Ce « je » se transforme en « me » accusatif dans la relation avec autrui, avec les deux enfants qui conduisent Tiffauges et Charles-Victor vers une *humanisation*, à travers laquelle autrui devient plus important, il devient maître en même temps qu'il exige la prise de responsabilité de la part des protagonistes.

Cette transformation positive des personnages coïncide aussi avec la fin des guerres, de la violence. Si dans la première partie de cette étude nous avons établi une liaison entre le contexte belliqueux et l'émergence du côté monstrueux des personnages, on remarque

maintenant que la transformation des protagonistes se fait à la fin des guerres. Abel Tiffauges devient Saint Christophe au moment où les Allemands capitulent devant l'armée soviétique. Charles-Victor découvre ses traits humains et arrive à s'approcher de son fils une fois la guerre en Algérie terminée, dans un contexte extérieur paisible. C'est toujours après la guerre en Algérie, à la fin de toutes les guerres qu'il a vécues, que Victor-Flandrin, âgé de cent ans, fait la paix avec Dieu et meurt en toute sérénité, son cœur calme, lavé, dépourvu de toutes les traces laissées par l'histoire (Germain 1987, 378).

La métamorphose des personnages et les épisodes de leur humanisation sont attentivement marqués dans *Le Roi des Aulnes*, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* par les auteurs, qui font appel à des mythes, des symboles ou des textes bibliques pour souligner l'ambivalence des protagonistes et, à travers cette ambivalence, la possibilité de leur transformation de monstres en humains.

2.3 Intertextualité et réécriture des mythes

Dans son livre d'essais *Le Vent Paraclet*, Tournier (1977, 191) écrit que « l'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme n'est qu'un animal mythologique », soulignant ainsi l'importance de la mythologie pour l'humanité, et que c'est donc à partir des thèmes mythiques que les sociétés se sont constituées.

Autant Michel Tournier que Sylvie Germain ont recouru aux mythes pour construire leurs romans et les mythes deviennent très importants quand on parle de la transformation des personnages qui découvrent leur côté humain, mais aussi pour montrer leur ambivalence, leur monstruosité et, en même temps, la possibilité de transformation morale positive.

Pour Tournier (1977, 188), « le mythe est une histoire fondamentale, [...] une histoire que tout le monde connaît », mais « à un niveau supérieur, c'est toute une théorie de la connaissance, à un étage plus élevé encore cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologie, etc., sans cesser d'être la même histoire ». Les mythes ont une fonction sociale, ils

se trouvent à la base de la société, de la perception qu'on a du monde. D'un autre côté, selon Tournier (Ibid., 193), la fonction de la création littéraire et artistique est « d'irriguer et de renouveler les mythes sous peine de mort », d'empêcher les mythes de mourir.

Les deux prochains sous-chapitres montreront comment le choix des mythes, la réécriture et l'usage de l'intertextualité non seulement créent l'idée de monstruosité des personnages, mais encore annoncent leur ambivalence et la possibilité de leur transformation positive.

2.3.1 Dangers du mythe

Dans *Le Roi des Aulnes*, Tournier montre le danger impliqué par l'acceptation du mythe tel qu'il est, car Tiffauges accepte le mythe du nazisme tel qu'il se présente à lui. Eliade (1957, 25) rappelle que le nazisme est une doctrine qui a pour base l'effort de ranimer la mythologie germanique, chargée de symboles, qui a réussi à enflammer l'imagination d'une grande partie du peuple allemand, notamment. Même le titre du roman, *Le Roi des Aulnes*, rappelle de la balade de Goethe et donne à l'Allemagne cette image mythique que Tiffauges admire et qu'il accepte à un tel point qu'il s'identifie à ce personnage sorti du paganisme nordique, le Roi des Aulnes, figure qu'il incarne dans son apogée d'ogre, mais qui subit une transformation lors de la rencontre avec l'Autre.

Le premier avertissement lié au danger impliqué par la soumission non-critique au mythe surgit lors d'une conversation avec le vieux commandant de la forteresse de Kaltenborn, qui explique à Tiffauges que, dans le nazisme,

tout est symbole. [...] Les signes sont forts, Tiffauges, ce sont eux qui vous ont amené ici. Les signes sont irritables. Le *symbole* bafoué devient *diabole*. Centre de lumière et de concorde, il se fait puissance de ténèbres et du déchirement. [...] Vous aimez la Prusse, monsieur Tiffauges parce que sous la lumière hyperboréenne, dites-vous, les signes brillent d'un éclat incomparable. Mais vous ne voyez pas encore où mène cette prolifération redoutables de symboles. Dans le

ciel saturé de figures se prépare un orage qui aura la violence d'une apocalypse, et qui nous engloutira tous ! (Tournier 1970, 478)

Tiffauges se rend compte de la vérité de ces mots plus tard, quand Éphraïm lui raconte la réalité des camps de concentration, en comprenant qu'il a servi le mal pendant tout ce temps. A travers les confessions de l'enfant, Tiffauges voit qu' « une Cité infernale [répond] pierre à pierre à la Cité phorique dont il [a] rêvé à Kaltenborn. Le Canada, le tissage des cheveux, les appels, les chiens dobermans, les recherches sur la gémellité et les densités atmosphériques, et surtout, surtout les fausses salles de douche, toutes ses inventions, toutes ses découvertes se [reflètent] dans l'horrible miroir, inversées et portées à une incandescence d'enfer » (Ibid., 560). Le monde d'Éphraïm dévoile à Tiffauges l'inversion maligne de son propre univers, tout ce que Tiffauges avait aimé dans la Prusse Orientale. Le Canada de Tiffauges, cette province de son rêve personnel qui était le refuge de son enfance nestorienne et de ses premiers mois de captivité prussienne, correspond au Canada d'Éphraïm, aux baraquements où les Juifs laissaient les objets qui leur restaient de plus précieux, avant d'être gazés. Les cheveux des femmes juives qui étaient utilisés afin de faire du feutre pour les soldats allemands en Russie rappellent le sac des cheveux d'enfants que Tiffauges voulaient utiliser afin de se faire un manteau. Quand l'enfant raconte le supplice de appels qui pouvaient durer jusqu'à six heures pendant lesquels les détenus devaient demeurer debout, Tiffauges reconnaît l'inversion diabolique de son rite d'exhaustion totale qui s'accomplissaient dans le dénombrement de tous ses enfants. Le rôle des dobermans concentrationnaires, dressés à pourchasser et à lacérer les détenus, lui rappelle sa meute de dobermans qui l'aidait à pourchasser les enfants dans les forêts de Mazurie. Les expériences diaboliques du Dr. Mengele, intéressé passionnément à la gémellité sont un reflet maléfique de la passion du propre Tiffauges pour les jumeaux, soient-ils pigeons ou enfants. Finalement, les fausses douches des chambres à gaz d'Auschwitz correspondent à la salle de douche que Tiffauges avait construite pour les enfants de la napola.

Tiffauges comprend finalement qu'en acceptant le mythe du nazisme avec ses symboles, il a servi le mal et que ses pratiques à Kaltenborn ont tout le temps subsisté par la haine contre le prochain, ce qui l'avait transformé en monstre, en l'Ogre de Kaltenborn.

L'acceptation du mythe tel qu'il est a également des conséquences néfastes dans *Nuit-d'Ambre*. Charles-Victor prend comme modèle le mythe de Chronos et l'applique à sa vie sans rien en modifier. Ainsi, le jeune homme devient l'ogre de Nelly, qu'il viole et maltraite et du petit mitron, qu'il trahit et tue. Charles-Victor s'identifie au terrible Chronos et rêve de se venger contre sa famille de traîtres, et devient violeur, traître et criminel, tuant l'innocence absolue, représentée par la figure de Roselyn.

Dans ce dernier crime, ce n'est pas seulement le mythe de Chronos qui apparaît entre les lignes, mais aussi les figures bibliques de Judas et de Caïn. Le crime de Charles-Victor renvoie à la trahison de Judas (Ghiteanu 2010, 93), parce que, comme Judas, Charles-Victor ne commet pas le crime de sa propre main. Le jeune homme est le dénonciateur, celui qui livre la victime à ses bourreaux : « Son rôle dans cette mise à mort dont il fut l'instigateur, ne fut même pas celui de l'assassin ; pire, peut-être, il eut le rôle de celui qui livre. Le délateur, la muse noire. Le rôle le plus bas, le plus abject. Celui du traître » (Germain 1987, 275). Charles-Victor livre Roselyn à ses amis trafiquants de drogues, qui se moquent du petit mitron et l'étouffent en lui faisant avaler les bonbons qu'il avait apportés en cadeau. Charles-Victor regarde la scène de torture dans un état proche de la folie, d'« un rire halluciné qui lui [...] fait grincer des dents », sentant « sa raison vaciller, basculer dans une lumière crue, acide, où tout se [découpe] avec une effrayante précision » (Ibid., 274). L'image de Judas réapparaît à la fin, quand Charles-Victor, rejeté par son fils, portant avec lui le crime qu'il a commis, décide de se pendre comme le personnage biblique : « Il [quitte] sa maison, [traverse] son atelier où il [prend] un rouleau de corde qu'il [jette] sur son épaule et [sort] » (Ibid., 399), en montant vers la forêt.

Dans le crime contre Roselyn, un autre mythe biblique peut être identifié, le mythe de Caïn. Roselyn, ce « double inversé de lui-même, un curieux négatif » (Ibid., 268), a eu la même enfance traumatisante, mais au lieu de développer la révolte, la colère et l'orgueil qu'on rencontre chez Charles-Victor, Roselyn transforme sa blessure d'enfance en soumission, tendresse et humilité (Ibid., 269). Après le meurtre de ce frère symbolique, une fois rentré à la Ferme-Haute, malgré tout le soin et les efforts qu'il consacre à son travail le résultat se révèle un désastre. La terre qu'il avait travaillée devient aride et infertile et toutes ses bêtes tombent malades et meurent, ce qui renvoie clairement à la malédiction de Caïn. Le mythe de Caïn est présent aussi chez Tiffauges qui, après avoir écouté les confessions d'Ephraïm et comparant les camps de concentration à la napola qu'il a créée, craint qu'il ne soit devenu plus Caïn qu'Abel (Tournier 1970, 560). Tiffauges observe lucidement que « l'hitlérisme est réfractaire à toute idée de progrès, de découverte et d'invention d'un avenir vierge. Sa vertu n'est pas de rupture, mais de restauration : culte de la race, de ancêtres, du sang, des morts, de la terre » (Ibid., 413-414). Tiffauges est attiré par la nostalgie de ce monde archaïque que le nazisme lui propose et il s'y accorde, devenant, comme il s'en rendra compte plus tard, l'un d'eux, participant d'une manière indirecte au meurtre de ses frères, les gitans et les juifs, comme le Caïn biblique avait fait avec son propre frère.

Mais ceci ajoute à l'ambiguïté de Tiffauges, qui ne peut être perçu seulement en tant qu'ogre et bourreau des enfants de la napola, participant ainsi au crime nazi, mais doit aussi être analysé comme victime du nazisme, dont l'idéologie le fascine et l'attire. Semblablement, Charles-Victor ne peut pas être totalement condamné pour être devenu un monstre, car ceci se produit suite au traumatisme psychologique dont il souffre dans son enfance à travers la mort de son frère, à l'aliénation et à l'abandon de la part de ses parents.

2.3.2 Les mythes, l'intertextualité et la transformation positive

L'ambivalence qui caractérise les personnages, cette plasticité propre à l'homme est présentée clairement, par l'appel aux mythes et à l'intertextualité. Les auteurs prennent les mythes et les modifient, en les chargeant d'un côté ambivalent, suggérant ainsi le caractère de leurs personnages.

Comme Tournier l'explique dans son livre *Le Vent Paraclet*, le sujet principal du *Roi des Aulnes* est constitué par la notion de *phorie*, mot que l'auteur invente et qui vient du grec *phoreo* qui signifie *porter* (Tournier 1977, 124). Saint Christophe est en conséquence le mythe dominant de ce roman. Saint Christophe est le saint qui porte l'enfant Jésus soit assis, soit à califourchon sur son épaule gauche et le sauve, l'aidant à traverser la rivière. Saint Christophe devient le héros de Tiffauges, qui ne rêve que de porter un enfant sur ses épaules. Mais une fois arrivé en Allemagne et séduit par le nazisme, il n'est plus Saint Christophe, le géant sauveur d'enfants, mais le Roi des Aulnes, ce mauvais porteur d'enfants qui finit par les tuer. Comme Hérode qui ordonne le massacre des Innocents et qui est la cause de la fuite en Egypte de Joseph et Marie afin de sauver l'enfant Jésus du roi tueur d'enfants, le Roi des Aulnes est également un tyran qui cherche à arracher les enfants à leurs parents pour les tuer (Tournier 1999, 213).

En Allemagne, Tiffauges devient ce tyran, responsable du recrutement des enfants pour la napola, qui se lance à leur poursuite monté sur son cheval Barbe-Bleue, accompagné d'une meute de chiens, devenant l'ogre de Kaltenborn. Bientôt le ravisseur est identifié et un texte avertisseur circule parmi les habitants de la Prusse-Orientale :

Prenez garde à l'Ogre de Kaltenborn ! Il convoite vos enfants. Si vous avez des enfants, pensez toujours à l'Ogre, car lui pense toujours à eux ! Ne les laissez pas s'éloigner seuls. Apprenez-leur à fuir et à se cacher s'ils voient un géant monté sur un cheval bleu, accompagné d'une meute noire. [...] Une seule certitude doit guider votre conduite de mères : Si l'Ogre emporte votre enfant, vous ne le reverrez JAMAIS ! (Tournier 1970, 460-1)

À ce moment Tiffauges atteint son comble d'ogre, devenant la figure du Roi des Aulnes. Mais bientôt, à travers la rencontre avec l'autre, il y a une transformation. Le Roi des Aulnes devient Saint Christophe, le mauvais porteur d'enfants, le tueur, devient le bon, le sauveur. Et ceci a lieu lors de la rencontre avec l'enfant juif, Éphraïm, que Tiffauges essaye de sauver des soldats nazis, garçon qui est, comme nous l'avons remarqué auparavant, le symbole du Christ, de l'enfant sauveur.

La métamorphose complète du Roi des Aulnes en Saint Christophe se produit cependant quand Tiffauges prend Ephraïm sur ses épaules et se laisse guider par l'enfant, essayant de l'enlever de la napola et de le sauver du désastre et de la destruction de l'école nazie, tombée aux mains des Russes. Tiffauges met sa vie en danger pour sauver l'autre, comme Saint Christophe l'avait fait, s'exposant lui-même au danger, dans une tentative d'aider les autres à traverser la rivière qui avait tué tant de gens. À ce moment, quand il sent l'enfant peser sur ses épaules comme une masse de plomb, Tiffauges accomplit la transformation totale et sa vocation phorique par le fait qu'il se donne complètement à l'autre, se laisse commander, dominer. C'est à travers Ephraïm qu'on assiste à l'inversion positive de Tiffauges. Maintenant il porte un enfant au-dessus de sa tête en essayant de le sauver et devient l'Astrophore, puisqu'il a sur ses épaules l'enfant juif porteur d'étoile.

De nouveau, un mythe est introduit pour montrer la transformation de Tiffauges : le mythe d'Atlas. Atlas est un géant, fils du Titan Japet et de Clyméné, condamné par Zeus à supporter sur ses épaules le poids de la voûte céleste pour avoir participé à la guerre des géants contre les dieux. Tiffauges est identifié maintenant à Atlas, réalisant une des prophéties dont il parle dans ses *Écrits sinistres*, en notant ses réflexions sur le géant mythologique :

Mais plus j'y pense, plus il me semble qu'Atlas uranophore, Atlas astrophore est le héros mythologique vers lequel devrait tendre ma vie pour trouver en lui finalement son aboutissement et son apothéose. Quoi que je porte à l'avenir, de quelque fardeau précieux et sacré que mes épaules soient chargées et bénies, ma fin triomphale ce sera, si

Dieu le veut, de marcher sur la terre avec posée sur ma nuque une étoile plus radieuse et plus dorée que celle de rois mages. (Tournier 1970, 136)

Tiffauges, qui coule dans les marécages, lève pour la dernière fois la tête vers Ephraïm et il « ne voit qu'une étoile d'or à six branches qui [tourne] lentement dans le ciel noir » (Ibid., 581). Tiffauges meurt dans les marécages comme le Roi des Aulnes, mais il meurt en essayant de sauver l'autre, l'enfant « porte-étoile », comme Saint Christophe. Ephraïm se transforme en étoile, symbole de l'Alfa, de la lumière et de l'esprit, donc la mort de Tiffauges symbolise l'union finale de l'Oméga avec Alfa (Fontes 2001, 344).

Cet épisode final justifie le nom du personnage, car il ne meurt pas en tant que Tiffauges, mais en tant qu'Abel. Dès le début, nous savons qu'il y a dans le personnage un côté d'ogre, suggéré par le nom Tiffauges, mais aussi un côté contre-ogre, souligné par le prénom Abel. C'est juste à la fin que ce côté est complètement révélé, expliquant pourquoi Tiffauges se présente au début du roman comme « un géant doux, inoffensif, assoiffé de tendresse » (Tournier 1970, 207). Ce côté est aussi préfiguré par son instinct de guérisseur : il sauve le pigeon malade en lui donnant la becquée, comme l'aurait fait sa mère, il nourrit l'élan aveugle, il est le pourvoyeur d'aliments des enfants de Kaltenborn et finalement il guérit l'enfant juif à moitié mort et il tente le sauver, se mettant à sa disposition. Cet instinct de guérisseur, aussi bien que l'ambivalence du personnage, sont suggérés par la dédicace au début du roman : « A la mémoire diffamée du Staretz Grigori Iefimovitch, RASPOUTINE, guérisseur du tsarévitch Alexis, assassiné pour s'être opposé au déclenchement de la guerre de 1914 ». Réputé pour faire des miracles, mais aussi pour être l'initiateur de nombreuses débauches, l'ermite Raspoutine aurait amélioré la santé du tsarévitch Alexis, fils du tsar Nicolas II, unique héritier de la couronne, atteint d'hémophilie, maladie incurable à l'époque. Le côté humain de Tiffauges est annoncé donc dès le début, car le roman s'ouvre sous le signe de la figure du moine guérisseur.

Tournier fait ce qu'il pense être le devoir d'un écrivain et apporte des modifications au mythe de Saint Christophe afin de le maintenir en vie. Il le charge d'ambivalence, montrant que « le bon géant qui se fait bête de somme pour sauver un petit enfant est tout proche de l'homme-de-proie qui dévore les enfants. Qui porte l'enfant l'emporte. Qui le sert humblement, le serre criminellement. Bref, l'ombre de Saint Christophe, porteur et sauveur d'enfant, c'est le Roi des Aulnes, ravisseur et assassin d'enfants » (Tournier 1977, 125).

Tournier crée donc un héros ambigu, en réécrivant les mythes, se concentrant surtout sur la légende de Saint Christophe. La même idée d'ambiguïté est suggérée par l'appel à l'Ancien Testament, où Dieu est présenté plutôt comme un Dieu vindicatif et cruel, donc où les idées de bien et de mal s'entremêlent. Tournier et Germain recourent à des épisodes de l'Ancien Testament afin de tracer les contours ambigus de leurs personnages et de marquer les moments-clés de la métamorphose des personnages.

En ce qui concerne Sylvie Germain, elle confesse que c'est l'image empruntée à la Genèse (32 : 24-32), la lutte de Jacob avec l'ange qui fonde ses deux livres et à l'aide de laquelle, l'auteur dessine le parcours des personnages des ténèbres à la lumière :

L'image initiale qui a donné lieu à mes deux premiers livres - car il n'y a qu'une seule image pour les deux livres – c'est une image commune qui appartient à l'humanité : c'est la lutte du Jacob avec l'ange. L'image était présente en moi à travers le texte de la Bible et l'histoire de la peinture. C'était presque deux hommes luttant entre eux. Pour arriver au terme de cette image, j'ai mis presque 700 pages. (Tison 1991, 65)

Ensuite, dans une autre entrevue avec Alain Nicolas, le 18 octobre 1996, pour le journal *L'Humanité*, l'auteur explique que l'image de cette lutte est « l'image ultime du destin de tout individu, la figure que l'on va donner à une force qui nous dépasse et qui nous appelle à nous dépasser nous-mêmes ». Cette image est pour elle « l'icône de toute existence humaine partagée entre les forces du bien et celles du mal, entre l'appel de Dieu et la surdité originelle », car « vivre pleinement, c'est, comme Jacob, accepter ce combat avec l'ange dont

l'issue est incertaine. Allons-nous nous détourner de l'ange ? Allons-nous au contraire l'écouter et peut-être reconnaître enfin sa présence pour finalement se laisser accompagner par lui ? ».

Charles-Victor essaie toute sa vie de se détourner de l'ange, de Dieu. En tant qu'enfant il fabrique un cerf-volant, mi-oiseau qu'il envoie dans le ciel, en espérant qu'il va détrôner Dieu. Quelques années plus tard, l'oiseau cerf-volant revient pour lutter avec lui dans un rêve où l'image de l'oiseau, d'un ange et du double de Charles-Victor se confondent et s'entrelacent comme dans un tango qu'ils dansent (Germain 1987, 171). Mariska Koopman-Thurlings (2007, 86) remarque que cette danse annonce la lutte finale de Charles-Victor avec l'ange, quand « les deux tombent, roulent enlacés contre le sol, se relèvent pareillement enlacés » (Germain 1987, 402) et représente la promesse d'une rédemption future.

La possibilité de rédemption pour Charles-Victor passe par les retrouvailles d'un enfant qui, comme lui, n'a pas eu de mère et à qui il doit permettre de recommencer à vivre une enfance bafouée jusqu'ici. Le jeune homme doit reconquérir Cendres comme sa propre enfance, car comme Sylvie Germain l'explique :

La rédemption coïncide avec une certaine forme d'enfance. On arrive à la rédemption quand on comprend qu'on est en état d'insuffisance sur le plan spirituel ; c'est réussir à un certain âge de sa vie à prendre conscience de ce manque qui nous grève tous et de revenir à cette humilité profonde [...]. Comme un enfant qui est dans une confiance totale, l'enfance retrouvée dans ce qu'elle a de vulnérable, de dépendant. (Tison 1991, 65)

Ce moment est pour Charles-Victor la lutte avec l'ange. Parti dans la forêt pour se pendre, le jeune homme rencontre « un inconnu, d'un âge égal au sien en apparence, et vêtu comme lui » (Germain 1987, 402), qui lui rappelle l'épisode du oiseau cerf-volant envoyé par l'enfant Charles-Victor à l'assaut de Dieu. Cet inconnu se jette sur Charles-Victor et ils commencent à se battre jusqu'aux premières lueurs de l'aube, comme dans le passage de Genèse (32 : 25-33), où Jacob, ayant une relation trouble avec son frère, comme Charles-

Victor a avec le sien, se bat avec un inconnu qui se révèle être Dieu. Jacob nomme le lieu Penuel, qui signifie « tourne-toi vers Dieu », ce qui rappelle le nom de famille de Charles-Victor, Péniel.

Au moment où l'autre décide de finir la lutte avec Charles-Victor, il « empoigne d'une main les deux bras de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu qu'il lui tord derrière le dos et de l'autre main il lui saisit la tête par les cheveux. Alors il l'embrasse sur les yeux. Nuit-d'Ambre vacille, frappé soudain par un violent sommeil et s'effondre doucement sur le sol » (Ibid., 402-403). Ce sommeil peut être interprété comme une sorte de mort symbolique, voire initiatique, du héros, car le réveil nous montre un autre homme, un homme tendre qui va à la rencontre d'autrui et de Dieu. Cet aspect rappelle le sommeil de Tiffauges, resté inconscient pendant des jours après le baptême de sang d'Arnim le Souabe, période qui peut être perçue aussi comme une mort symbolique, car le héros se réveille changé, un autre homme, marquant le début de son humanisation.

Le même sommeil qui apporte une transformation peut être observé chez Victor-Flandrin, qui n'est pas impliqué, comme Charles-Victor, dans une lutte physique avec Dieu, mais qui s'engage dans une lutte verbale. Victor-Flandrin ne peut contenir davantage le refus et la haine du nom de Dieu et il pousse un cri qui « frappe le ciel comme un caillou une fenêtre », au moment où une pluie chaude, « les larmes d'un Dieu haï par les hommes » (Germain 1987, 377), commence à tomber du ciel. Victor-Flandrin tombe dans un sommeil profond lors duquel « son cœur se calme. La pluie trempe sa face comme une boue, transformant lentement son visage en masque de glaise. En effaçant les traits, les traces » (Ibid., 378). Quand il se réveille, il est un autre homme, qui se sent plus étranger que jamais à la Terre Noire et qui sent son cœur tellement apaisé qu'il semble ne lui appartenir. Après le sommeil pendant lequel il avait été lavé par les larmes de Dieu, Victor-Flandrin est changé, il ne hait plus farouchement Dieu. Cette mort symbolique lui apporte la paix de l'âme et la mort

physique. C'est seulement après avoir porté ses cent ans d'existence, « comme une bête de somme porte son bât », qu'« il se couche, front et paumes appuyées contre terre et doucement il laisse son cœur cesser de battre » (Ibid., 381).

La lutte de Charles-Victor, comme celle de Jacob avec l'ange, peut être lue comme la lutte avec un Dieu qui reste muet, un Dieu déroutant qui se montre dans le combat et non pas dans l'apaisement. Mais dans la réécriture faite par Germain, cette lutte symbolise l'ultime lutte du destin du héros, la lutte avec une figure qui l'appelle à se dépasser soi-même. Pour cela, on peut interpréter cet épisode comme la lutte du héros avec son soi refoulé. Finalement, il ose affronter tout ce qu'il a refoulé, de culpabilité et de mal-être. Cet affrontement lui permettra de s'assumer lui-même tel qu'il est. Comme le Jacob biblique, Charles-Victor cesse de fuir de son passé et se révèle à lui-même. Cette lutte contre soi-même est comme une descente dans son intériorité la plus cryptique. L'ange est en fait un double du héros et lors de la lutte, Charles-Victor « ne parvient plus à éprouver les limites de son corps, il se confond avec le corps de l'autre. Les coups qu'il porte à l'autre résonnent tout autant dans sa propre chair » (Ibid., 403). Cette lutte pourrait être interprétée comme une lutte entre le côté maléfique et le côté humain de Charles-Victor.

Le fait que l'ange embrasse Charles-Victor sur les yeux est aussi signifiant. Ce qui vient de l'intérieur de l'homme, de ses profondeurs, est le regard qu'on pose sur le monde. Un regard positif qui se concentre sur le bon et le beau peut bâtir le monde. Au contraire, un regard à travers un miroir déformant, qui augmente la laideur, peut tuer le monde et la beauté. Le geste de l'ange transforme le regard haineux de Charles-Victor, le regard qui était jusqu'à ce moment brûlant et rugissant à cause de la tache couleur d'ambre qui le faisait projeter un regard chargé de colère sur le monde et qui lui avait gagné l'appellation de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu. Comme Jacob, qui après la lutte avec l'ange boite de la hanche, Charles-Victor porte lui aussi dorénavant le signe du rencontre avec l'ange. Dorénavant il ne voit plus le

monde en couleur et la tache dans son œil n'est plus flamme vive, mais feu renversé consumant son regard de dedans (Ibid., 402). Le morceau du miroir magique de l'œil de Kay tombe grâce au geste de l'ange. Il se sent comme « un exilé hors de soi-même, privé de son regard d'autrefois. Un destitué, dessaisi de sa colère et de sa jalousie [...] il ne comprend rien à cette force extérieure que s'était saisie de lui. Il se [sent] extradé dans un pays inconnu, dans un pays qui n'existe même pas. Extradé dans le plus absolu nulle part » (Ibid., 417-418). Comme son grand-père après son sommeil/ mort symbolique dans la forêt, Charles-Victor se sent également complètement étranger à son monde, car il est né à nouveau, il est un autre homme qui ne connaît plus la colère, mais l'amour.

Une fois Charles-Victor rentré chez lui, son changement est perçu par Cendres : « Quelque chose d'indéfinissable avait changé dans le regard de ce père étranger et se répercutait jusque dans ses gestes, sa voix, sa démarche » (Ibid., 405). Comme dans le roman de Tournier, le jeune homme découvre sa vocation phorique bénéfique, grâce à cet enfant qu'il porte dans ses bras, qu'il embrasse, tentant de remplacer la mère morte du petit et dévoilant sa vocation paternelle, comme Tiffauges.

La lutte avec l'ange a aussi une autre conséquence. Charles-Victor retrouve sa foi en Dieu, Dieu qu'il avait renié et détesté, sentiment qu'il partage avec son grand-père. Charles-Victor entend le chant *Agnus Dei* : « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis./ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis./ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem. » qui pourrait se traduire par : « Agneau de Dieu qui enlèves les péchés du monde, aie pitié de nous./ Agneau de Dieu qui enlèves les péchés du monde, aie pitié de nous./ Agneau de Dieu qui enlèves les péchés du monde, donne nous la paix ». En écoutant les mots d'Agnus Dei, Charles-Victor connaît la grâce divine, « qui n'était que cela, le passage d'un mot. Du plus démesuré de tous les mots. Miséricorde » (Germain 1987, 430). En demandant la miséricorde, Charles-Victor se retourne vers Dieu, et comme Abel Tiffauges,

devient porteur de Dieu : « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu [...] n'était plus un extradé, même pas un exilé. Il était simplement un errant. Un errant sur sa propre terre. Un vagabond qui portait Dieu sur ses épaules. Car il y a en Dieu une part d'enfance éternellement renouvelée, et qui demande à être prise en charge » (Idem). Le livre se ferme sur l'image de Charles-Victor qui, dans « la nuit-théophore », remonte vers la ferme où l'attend Cendres, l'enfant que Charles-Victor prend en charge, assumant pour lui la responsabilité humaine du point de vue levinassien.

L'épisode biblique de la lutte avec l'ange est le moment décisif de la transformation positive de Charles-Victor, de la lutte qui se joue à l'intérieur de son existence entre les forces du bien et celles du mal, participant au processus de rédemption du personnage.

Un autre livre de l'Ancien Testament contribue à la création de l'ambivalence du personnage de Tournier : Le Livre de Job, qui est en soi-même une histoire qui met en question l'idée de l'existence du mal et des limites de la bonté du Dieu. Le 31 décembre 1938, Tiffauges, anxieux et insomniaque, ouvre la Bible, mais « ce livre angoissé ne lui apporte que l'écho formidablement amplifié de ses propres plaintes ». Le poème qui suit contient plusieurs versets tirés du Livre de Job, comme Grigorut (2005, 190) le remarque. Tiffauges écrit : « Mes yeux sont consummés de chagrin/ Et mes membres sont comme une ombre./ La demeure que j'attends, c'est le séjour des morts, / C'est dans les ténèbres que je dresse ma couche./ Je crie au tombeau : *tu es mon père !* / Et aux vers : *vous êtes mes frères !* Les ombres des trépassés tremblent devant Dieu, / Et l'abîme est sans voiles./ Dieu [...] a déraciné mon espérance comme un arbre » (Tournier 1970, 159). Et dans le Livre de Job : « Mon œil est obscurci par la douleur ;/ Tous mes membres sont comme une ombre./ Mon souffle s'épuise, mes jours s'éteignent, il ne me reste plus que le tombeau./ .../ J'ai beau attendre, le schéol est ma demeure ; Dans les ténèbres j'ai disposé ma couche./ J'ai dit à la fosse : *Tu es mon père ;* aux vers : *Vous êtes ma mère et ma sœur !* / Où est donc mon espérance ? Mon espérance, qui

peut la voir ? » (Job 17, 1-16). Le cri de l'âme tourmentée, l'angoisse de l'homme devant l'absurdité de l'existence expliquent les similitudes entre les versets bibliques et le poème de Tiffauges. Ce cri rappelle aussi le cri de Victor-Flandrin adressé à Dieu, dont le nom signifie pour lui « le nom même de la mort » (Germain 1987, 377).

Le Livre de Job apparaît encore une fois, plus évidemment à la fin du roman, au moment-clé de la transformation du personnage, représentant un des mythes qui marquent la métamorphose de Tiffauges. Au moment de l'explosion de la forteresse, essayant de s'échapper afin de sauver Ephraïm, Tiffauges perd ses lunettes et l'enfant le guide en lui disant : « Allons-nous-en, Béhémoth, je crois que tu deviens meschugge ! » (Tournier 1970, 578). Abel devient Béhémoth, mentionné en Job (40 : 15-24), l'animal créé par Dieu, animal de grande taille, puissant, vivant dans les marécages, symbolisant souvent la force animale que l'homme ne peut domestiquer (Chevalier et Gheerbrant 1989, 230). Mais en ce cas aussi, Tournier réécrit le mythe. Béhémoth est cette fois-ci « domestiqué », il est dominé par l'enfant qui lui prend les oreilles en le guidant vers l'ouest et cette nouvelle appellation devient ainsi symbole de sa transformation bénigne. Ce qui devrait être le symbole du mal devient un géant doux et inoffensif, qui se laisse guider par autrui, pour le salut duquel il prend la responsabilité.

Les trois personnages, Abel Tiffauges, Victor-Flandrin et Charles-Victor montrent ainsi tout au long du roman des caractéristiques qui devraient être liées à leur côté humain : le goût pour les images, l'amour pour les histoires ou la passion pour les mots, mais qui sont utilisés à une mauvaise fin, surtout dans les cas de Tiffauges et de Charles-Victor. Pour cette raison, le goût artistique, l'amour pour les mots ou l'éducation ne représentent pas une garantie de l'humanité des personnages. Leur humanité se montre dans sa plénitude au moment où les personnages prennent connaissance de l'existence de l'autre, du prochain, devant lequel ils assument la responsabilité humaine, cette responsabilité qui est définie dans

la philosophie levinassienne comme l'amour pour le semblable. Dans le cas de Victor-Flandrin, c'est l'amour pour sa femme juive Ruth qui relève son humanité. Charles-Victor et Abel Tiffauges trouvent leur côté humain par rapport à un enfant, respectivement Cendres et Ephraïm, qui contribuent à la transformation positive des personnages. Les moments-clés de cette métamorphose sont renforcés par Tournier et Germain, qui font appel à des mythes et symboles, en les réécrivant afin de les adapter aux destins de leurs personnages. Le choix des mythes contribue aussi au renforcement de l'idée d'ambivalence des personnages, ce qui rend possible qu'on parle de leur côté maléfique aussi bien que de leur humanité. Comme Germain le souligne, l'homme n'est pas entièrement homme, chaque existence est traversée par des nuits, les moments d'humanité s'entremêlant à ceux liés à l'animalité. Tournier fait du mythe du Saint Christophe le mythe dominant de son roman, qu'il charge d'ambivalence, en montrant qu'il n'y a qu'un pas entre le bon géant, qui se fait bête de somme pour sauver un enfant, et le mauvais géant, qui dévore les enfants. Quant à Sylvie Germain, elle construit ses deux romans sur l'épisode biblique de la lutte de Jacob avec l'ange, qui est, à son tour, chargé d'ambivalence. Cette lutte est pour Germain l'image de l'existence humaine partagée entre les forces du bien et celles du mal. La lutte de Charles-Victor avec l'ange peut être interprétée comme la lutte entre le côté monstrueux et le côté humain du personnage, à la suite de laquelle l'humain vainc et le personnage se débarrasse de sa haine contre son prochain, de son regard maléfique sur le monde.

Nous avons remarqué dans la première partie de cette étude que l'évolution maléfique des personnages, qui atteignent leur apogée monstrueux dans le désir de domination ou de destruction de l'autre, charge le texte de tension. Cette tension est créée par la présentation, au long de presque deux cents pages, des activités de Tiffauges en tant que commandant de la napola nazie, de la description détaillée du viol et du crime commis par Charles-Victor et du massacre dans la cour des Pénies, qui met Victor-Flandrin dans un état de révolte et de haine

contre Dieu. Sans la transformation positive et sans la rencontre avec l'Autre, les personnages seraient restés unidimensionnels. Abel Tiffauges aurait fini en tant que commandant nazi à tendances ogresses, Charles-Victor-Nuit-d'Ambre, en tant que monstre moral qui déteste l'humanité et Victor-Flandrin, en tant que résigné qui ne fait plus confiance en l'homme, qui vit avec l'unique conviction de l'existence d'un Dieu méchant qui ne fait que provoquer de la souffrance dans le monde. Mais les épisodes de la rencontre avec Autrui, la prise de conscience de l'existence de l'Autre et la réconciliation avec la divinité apportent, avec la transformation des personnages, une détente dans la narration. La fin de la tension maligne est marquée, lors du dénouement des romans, par la présence dans la narration des champs lexicaux renvoyant à l'idée de silence, de paix, de réconciliation avec Dieu.

Victor-Flandrin fait la paix avec Dieu avant de mourir, moment où il glisse dans un long sommeil lors duquel « son cœur s'était calmé » (Germain 1987, 378). Ceci se passe « dans le silence et la roseur de l'aube, dans l'herbe rase toute craquante de givre où il se coucha, front et paumes appuyés contre terre, et doucement il laissa son cœur cesser de battre » (Ibid., 381). Quant à Charles-Victor, après la lutte avec l'ange, qui marque sa réconciliation, non seulement avec Dieu, mais aussi avec lui-même, le personnage « s'effondra doucement sur le sol ». Suite à cette lutte, Nuit-d'Ambre-Vent-de Feu s'était « assoupli et ouvert et un fond de tendresse insoupçonnée montait lentement ». Les dernières pages du romans dépeignent Charles-Victor, qui rentre à la maison par le chemin qui bordait le fleuve, car « il aimait longer ses berges calmes », et qui se sent soudain effleuré par un son, par les mots chantés de *l'Agnus Dei*, « des mots qui se mirent tout doucement à battre dans son poulx, à rouler sous sa peau ». C'est le moment où Charles-Victor connaît la grâce divine, « la grâce qui n'est qu'une pause où le temps se retourne, frôlant l'éternité » (Germain 1987, 430). On rencontre la même idée de tranquillité lors du dénouement du *Roi des Aulnes*, quand, « dans le silence nocturne », Tiffauges porte sur ses épaules Éphraïm, tentant de traverser les

marécages. S'effondrant dans la vase qui lui broyait le ventre, le géant lève pour la dernière fois la tête vers l'enfant, ne voyant « qu'un étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans, le ciel noir » (Tournier 1970, 581), suggérant l'union finale entre l'Alpha et l'Omega.

Des noms comme « sommeil », « paix », « silence », « grâce », les adverbes « lentement, « doucement », l'adjectif « calme », presque inexistants dans la narration avant les derniers chapitres des livres, installent l'idée de détente, de paix, de retour à l'ordre et à la normalité, sur laquelle se ferment les trois romans, dans une atmosphère paisible, dans laquelle les moments d'humanité dominent les nuits qui traversent l'âme.

Conclusion

Le XXe siècle a été le siècle des grands monstres comme Hitler, Staline ou Mao, dit Tournier, en faisant, bien sûr, référence aux événements historiques, aux conflits au cours desquels ces figures ont surgi. Naturellement, la littérature inspirée de ces événements est, à son tour, peuplée de monstres.

Le Roi des Aulnes, *Le Livre des Nuits et Nuit-d'Ambre*, qui ont comme point de départ et comme fondement de leur action romanesque les grandes guerres du XXème siècle, nous révèlent des personnages qui, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette étude, peuvent être perçus comme des monstres. Ce sont des êtres incapables de s'adapter aux normes sociales et culturelles de leur société. Touchés par un tabou, l'inceste dans le cas de Victor-Flandrin et le meurtre, dans les cas d'Abel Tiffauges et de Charles-Victor, les protagonistes sont rejetés de la communauté. Ainsi, ils apparaissent dans des milieux fermés, en dehors du reste de la société. Victor-Flandrin est présenté seulement au sein de sa famille, avec ses femmes et ses enfants, qui sont eux-mêmes vus par les autres comme des êtres hors du commun. Charles-Victor vit avec sa famille et quand il va à Paris, les uniques amis qu'il rencontre sont des criminels. Solitaire à Paris, Abel Tiffauges, une fois arrivé en Allemagne, ne se sent à l'aise que dans le milieu nazi.

Dans les circonstances extérieures de guerre, les trois personnages, qui présentent des traits extraordinaires, connaissent une dilatation de leur côté monstrueux. La Deuxième Guerre Mondiale est décisive pour la transformation d'Abel Tiffauges, qui devient commandant d'une napoléon nazi, réalisant ainsi la mauvaise prophétie, consistant à enlever des enfants à leurs parents afin de les enfermer dans l'école paramilitaire, les sacrifiant sur l'autel de la guerre et du nazisme. C'est toujours lors la Deuxième Guerre Mondiale, face aux atrocités du nazisme et au massacre de sa famille, qu'on assiste à la deshumanisation de

Victor-Flandrin qui, perd la raison et le langage, attributs propres à l'homme. Il ne parvient plus à récupérer complètement son humanité, il n'arrive plus à se donner à l'autre, mais, juste avant sa mort, il rencontre la paix de l'âme et la réconciliation avec Dieu, qu'il haïssait tellement pour tous les deuils et les horreurs qu'il avait traversés pendant sa vie. Charles-Victor, élevé dans un milieu touché par l'horreur de la guerre, atteint l'abjection suprême dans la trahison et le crime du jeune Roselyn, meurtre commis symboliquement au même temps que la guerre de décolonisation en Algérie se déroule.

Mais cette monstruosité n'est pas liée au mal pur et gratuit. Une certaine plasticité caractérise la nature humaine. Ou comme Sylvie Germain le dit, les nuits traversent toujours l'humanité, car l'homme est le produit de la transition permanente entre les moments liés au côté humain et ceux tournés vers l'animalité et le côté instinctif de l'homme. On peut parler donc d'une ambivalence en ce qui concerne les personnages des trois romans, suggérée dès le début, à travers leurs noms et surnoms. Le personnage de Tournier n'est pas seulement Tiffauges, nom d'un des châteaux de Gilles de Rais, tueur d'enfants, bourreau. Il est aussi Abel, le personnage biblique tué par son frère, la victime. Également, les surnoms des personnages germainiens ne contiennent pas seulement l'élément obscur, la nuit, qui suggère ces moments liés à l'animalité, qui font partie de chacun de nous. L'or et l'ambre renvoient vers les côtés lumineux et vers la possibilité de transformation, de rédemption et de réconciliation avec Dieu, qui s'accomplit à la fin des romans.

Ces côtés lumineux, qui tiennent de leur humanité, peuvent être devinés grâce aux inclinations artistiques des personnages, mais ceci ne suffit pas afin de pouvoir parler de l'humanité des personnages. Les moments d'humanité des personnages sont liés à la relation avec le prochain. Victor-Flandrin, malgré ses moments de violence, fait constamment preuve de son humanité, à travers le contact qu'il a avec ses femmes et avec ses enfants. Pour ses femmes, qui portent elles-mêmes des marques de singularité et sont souvent exclues de la

communauté, il éprouve des sentiments d'amour, de tolérance, d'acceptation et de solidarité, autant de sentiments propres à l'homme. Ainsi, au contraire d'Abel Tiffauges et de Charles-Victor, Victor-Flandrin ne peut pas être considéré comme un monstre moral.

Les crimes que Tiffauges et Charles-Victor commettent les placent dans la catégorie des monstres moraux, qui recherchent la domination de l'autre, comme dans le cas de Tiffauges, qui sert le régime nazi, ou l'annihilation, comme le cas de Charles-Victor, qui commet un crime dans une tentative de se sauver lui-même. L'unique salut vient lors de la rencontre d'Autrui, dans le sens levinassien: Autrui qui nous appelle et devant lequel nous assumons la responsabilité, ce qui coïncide avec l'amour du prochain. Dans cette réponse en face de l'autre, on se définit en tant qu'humain. Pour Victor-Flandrin, cette reconnaissance de l'autre fait qu'il maintienne son humanité, même si elle est traversée de moments de monstruosité, d'obscurité. Dans le cas d'Abel Tiffauges et Charles-Victor, la rencontre rédemptrice avec Autrui, respectivement Ephraïm et Cendres déclenche la transformation des personnages, leur humanisation. Si les comportements monstrueux des personnages connaissent une évolution qui suit l'amplification des guerres et de la violence, ces rencontres ont lieu à la fin des guerres quand la transformation positive est possible. La possibilité de cette transformation est annoncée, dans les romans, à travers des mythes et des références intertextuelles dont l'analyse nous aide à découvrir la charge ambivalente des personnages et, à partir de cela, l'idée de cette plasticité propre à l'homme, dans la nature duquel il y a un entrelacement entre les moments obscurs et les moments lumineux.

Malgré l'apparence physique qui marque dès le début la distance entre eux et le reste du monde, ce qui surprend chez les personnages est la banalité de leur condition. Victor-Flandrin est un père de famille qui vit dans un hameau oublié à la frontière avec l'Allemagne. Ceci ne le sauve pas d'une destinée tragique, comme en témoigne le massacre de sa famille et la perte de toute confiance et de tout espoir en Dieu, événements qui mettent ensuite, plusieurs

fois, à jour le côté obscur et violent de sa personnalité. Abel Tiffauges est un simple mécanicien, qui vit à Paris, mais qui passe petit à petit, de l'ogre symbolique au début du roman, à l'ogre réel de Kaltenborn, dans le contexte extérieur créé par le nazisme. Il participe au crime nazi, sans avoir cependant l'intention de provoquer du mal gratuit, mais comme Neiman (2002, 275) le remarque, « what counts is not what the road is paved with, but whether it leads to hell ». Tiffauges est, d'un certain point de vue, victime du nazisme, qui le fait confondre la mauvaise et la bonne phorie et lui permet l'épanouissement maléfique de sa nature ogresse qu'il manifeste dès le début du roman. Quant à Charles-Victor, c'est un étudiant de philosophie qui, malgré son éducation, commet une trahison et un crime terrible. Mais ce meurtre, il le commet non pas pour le plaisir du mal, mais dans une tentative de se sauver lui-même, d'oublier son enfance malheureuse et solitaire, ce qui est le premier déclencheur de son évolution en tant que monstre moral.

La banalité de leur condition fait penser que le monstre est un personnage qui existe dans notre voisinage et peut-être même en nous. En analysant la Deuxième Guerre Mondiale et Auschwitz, Neimann (Ibid., 273) souligne que « the most unprecedented crimes can be committed by the most ordinary people. [...] In contemporary evil, individuals' intentions rarely correspond to the magnitude of evil individuals are able to cause ». On est menacé plus souvent par ceux qui manifestent des intentions indifférentes ou malavisées que par ceux qui ont des intentions malveillantes.

Les trois personnages expriment la plasticité de la nature humaine, où le bien et le mal coexistent. Mais, pour que les moments de violence dominent ceux d'humanité, les circonstances où l'on se trouve semblent être décisives. L'action romanesque du *Roi des Aulnes*, du *Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* se déroule dans une situation de guerre, chargée d'horreur, de deuil et de violence. Dans un tel contexte on ne sait pas comment on réagira. « You always experience the surprise of your life ! This is true at all levels of society and

concerning the greatest differences between people », déclare Hannah Arendt in Neimann (Ibid., 260), soulignant que ni l'âge, ni la classe sociale, ni l'éducation, ni d'autres facteurs évidents dans l'histoire personnelle d'une personne ne permettent de déterminer qui vend son âme au diable. On peut penser encore à l'œuvre d'Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A report on the Banality of Evil*, où l'auteur souligne plusieurs fois que l'aspect le plus terrifiant dans le procès du criminel nazi était la normalité du criminel. « The trouble with Eichmann was precisely that so many were like him, and that the many were neither perverted nor sadistic, that they were, and still are, terribly and terrifyingly normal. [...] This new type of criminal [...] commits his crimes under circumstances that make it well-nigh impossible for him to know or to feel that he is doing wrong », écrit Arendt (1994, 276), admettant que la malchance d'Eichmann a été la période historique de son existence, car, dans des circonstances extérieures différentes, il aurait pu être un banal facteur.

Ainsi, on peut interpréter les trois romans comme un appel à la vigilance, une mise en garde au lecteur trop confiant en sa nature humaine, en sa raison. Mais, comme les œuvres finissent sur un ton optimiste, de la rédemption et de la récupération de l'humanité perdue et de la paix de l'âme, on peut lire les œuvres aussi comme une voie pour garder son humanité, pour permettre aux moments lumineux de dominer les noirceurs de l'âme. Le secret semble être l'ouverture vers Autrui, l'amour du prochain, la prise de responsabilité devant l'autre, la victoire du «Moi » oblatif sur le « Moi » narcissique et égoïste, cette victoire du côté humain sur le côté monstrueux, qui se trouve dans l'intériorité la plus profonde de chacun d'entre nous.

Bibliographie

Bibliographie active :

GERMAIN, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris : Gallimard, 1985.

———. *Nuit d'Ambre*. Paris : Gallimard, 1987.

TOURNIER, Michel. *Le Roi des Aulnes*. Paris : Gallimard, 1970.

Bibliographie passive :

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1994.

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.

BONTE, Michel. « La nuit, de Mauriac à Sylvie Germain : de *La Fin de la Nuit* au *Livre des Nuits* et à *Tobie des marais* » dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, 41-52. Paris: L'Harmattan, 2003.

BOULOUMIÉ, Arlette. *Michel Tournier – Le roman mythologique*. Paris : Librairie José Corti, 1988.

CHAREYRON, Hélène. *Échos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*. Dijon : Université de Bourgogne, 2013.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont, 1989.

D'HUMIÈRES, Catherine. « Fascinante monstruosité : l'hybridité chez les écrivains argentins du XXe siècle. » *Les langues néo-latines*, nr. 366 (2013) : 37-51.

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

FERNANDES, Ângela. *A ideia de humanidade na literatura do início do século XX : Huxley, Malraux, Gómez de la Serna*. Lisboa : Tinta da China, 2013.

FINKIELKRAUT, Alain. *L'humanité perdue : essai sur XXe siècle*. Paris : Editions de Seuil, 1996.

FONTES, Maria Filomena. *Michel Tournier : em busca do outro*. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2001.

FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 1973.

GHITEANU, Serenela. *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mytocritique et narratologique*. Iasi : Institutul European, 2010.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa : Quetzal Editores, 1994.

GRIGORUT, Constantin. *Métaphysique de la finitude et intertextualité dans la littérature française après 1945 : Cioran, Beckett, Tournier*. Vancouver : University of British Columbia, 2005.

JOHNSON, Phillis and Brigitte Cazelles. « L'Orientation d'Abel Tiffauges dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier. » *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 29, No. 3 / 4(1975) : 166-171. Consulté le 7 février 2014, <http://www.jstor.org/stable/1347858>.

JOUTEUR, Isabelle. *Monstres et merveilles : créatures prodigieuses de l'Antiquité*. Paris : Les Belles Lettres, 2009.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. *Sylvie Germain, la hantise du mal*. Paris : L'Harmattan, 2007.

KRELL, Jonathan. *Tournier élémentaire*. West Lafayette : Purdue University Press, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

La Bible. Version J.-N. Darby. Bibliquest. Web. Consulté le 5 mai 2014, <http://www.bibliquest.org/>.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris : Grasset, 1991.

———. *Éthique et infini*. Paris : Fayard, 1988.

———. *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Le livre de poche, 1982.

———. *Totalité et infini*. Paris : Kluwer Academic, 1971.

NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.

NICOLAS, Alain. « Sylvie Germain et les anges. » *L'Humanité*, 18 octobre 1996. Consulté le 6 mars 2014, http://www.humanite.fr/1996-10-18_Articles_-Sylvie-Germain-et-les-anges.

PARRY, Margaret. « Étrangers à nous-mêmes : le défi du regard dans *Le Livre des Nuits* » dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, 13-22. Paris: L'Harmattan, 2003.

PERRAULT, Charles. *Contes*, Paris : Hachette, 1999.

PETIT, Susan. « Fugal Structure, Nestorianism and St. Christopher in Michel Tournier's *Le Roi des Aulnes*. » *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 19, No. 3 (1986) : 232-245. Consulté le 25 février 2014, <http://www.jstor.org/stable/1345632>.

PICOCHÉ, Jean-Louis. « Sylvie Germain et la littérature hispanique » dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, 87-94. Paris: L'Harmattan, 2003.

PIGUET, Patrick. « Le lyrisme et l'expérience du dépouillement » dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, 133-148. Paris: L'Harmattan, 2003.

PLATTEN, David. *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

RULLIER-THEURET, Françoise. « Les Péniel et la multiplication des noms » dans Narjoux, Cécile et Jacques Dürrenmatt (dir.), *La langue de Sylvie Germain*, 65-82. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

STEINER, George. *A Reader*. London : Penguin Books, 1984.

TISON, Pascale. « Sylvie Germain: l'obsession du mal ». *Magazine Littéraire*, nr. 286 (1991) : 64-66.

TOURNIER, Michel. *Célébrations – Essais*. Paris : Mercure de France, 1999.

———. *Le Vent Paraclet*. Paris : Gallimard, 1977.

———. *Les Météores*. Paris : Gallimard, 1975.

VECHE, Bogdan. *Sylvie Germain – L'écriture de l'attente*. Clermond-Ferrand : Université Balise Pascal, 2011.

Entretiens :

GERMAIN, Sylvie. *Les visages inattendus des personnalités*. Avec Emmanuelle Dancourt. KTOTV, 25 novembre 2006. Consulté le 3 mai 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>.

TOURNIER, Michel. *Grands entretiens*. Avec Bernard Pivot. France 5, 9 septembre 2005. Consulté le 29 mai 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=rm9vUbQu3uo>.